اساليب مستعارة من الفنون الاخرى في شعر الوطن المحتل

د. صالح ابو اصبع

تأثر الشعر الحر في الوطن العربي منذ نشأته الاولى بالشعر الغربي ، فقد غامر مستفيدا من تلك الاساليب التي لجأ اليها الشعر الغربي، باستعارة وسائل فنية من الفنون الاخرى كالمسرح والرواية والسينما .

استفاد الشعر من المسرحية باستخدامه الحوار في بناء القصيدة . واستعار أسلوب تيار الوعي من الرواية الحديثة ، وأما السينما فقد أثرت على الشعر بادخالها اسلوب المونتاج في بنية القصيدة .

(١) الاستعارة من المسرح

ارتبطت المسرحية منذ نشأتها بالشعر ، الا أنها ما لبثت أن تحررت منه ، وان كان هذا التحرر ، لم يقض على المسرحية الشعرية التي استمرت جنبا الى جنب مع المسرحية النثرية ، بيد انه يمكن القول بأن الشعر الغنائي ابتدأ يستعير من المسرح عنصر الحوار في ثنايا القصيدة ، الامر الذي ، يكسب القصيدة عنصرا دراميا يزيد من حيوتها ، والعنصر الدرامي في الشعر يمكن ، في قدرته على أن يبلغنا بحياة واقعية والاحساس بالراهن القائم ــ اي بالخصائص التامة للحظة من اللحظات حسبما يحس المرء بها احساسا فعليا (١) .

يقول هيدجر **(على أن الحوار ليس وجها من وجوه استعمالنا للغةفحسب بل اللغة لا تكون اصيلة الا من حيث هي حوار . فان ما نعنيه باللغة عادة ــ وهو نسق الكلمات وقواعد تركيب الكلام ــ ما هوالاالجانب الخارجي للغة . واذن فما معنى الحوار ؟ هو التكلم مع الآخرين عن شيء . والكلام عندئذهوالوسيط والالتقاء)** (٢) .

والحوار بما يتسم به من حركية ، يكسب القصيدةالغنائية حدا دراميا .

وهذا نموذج لمحمود درويش يستخدم فيه الحوار اذ يقول : ــ

((المدينة أقرب ! ! أنت المدينة
لست مدينة
أنا امرأة عاطفية
هكذا قلت قبل قليل
واكتشفت الدليل
وأنت البقية
ــ آه كنت الضحية
فكيف أكون الدليل
وأنت البقية
ــ آه ، كنت الضحية
فكيف أكون الدليل ؟
وكنت أعانقها . كنت أسألها نازفا
ــ أ أنت بعيده ؟
على بعد حلم من الآن
والحلم يحمل سيفا ، ويقتل شاعره حين يبلغه

ـ كيف أكمل أغنيتي
والتفاصيل ضاعت .. وضاع الدليل ؟
انتهت صورتي
فأبتدى من ضياعك .. (محاولة رقم ٧ ـ ص ٧٢ / ٧٦)

يحادث الشاعر المدينة ـ المرأة ، كلاهما واحد وكلاهما في النهاية ، رمز الوطن . ويأتي الحوار بحرارته تلك ، ودراميته ليخدم الرمز ويثريه فهذه المدينة ـ المرأة تتكلم ، وهي تحادث (ابنها ـ عشيقها ـ حبيبها) الذي يغني لها (أموت ـ أحب ان ثلاثة اشياء لا تنتهي : أنت ، والحب ، والموت) وفي هذا الحوار الحي تنكشف لنا صورة هذه المحبوبة » : ـ

« تشبهين المدينــة
هل رآك الجنود على حافة الارض
هل هربوا منك
أم رجموك بقنبلة يدوية »

ويلعب الحوار ـ بما فيه من علاقة جدلية بين المتحاورين ـ دورا في كشف صورة المتحاورين ، من خلال هذه العلاقة التي تربط بين الحبيبة الوطن ـ وبين المواطن وهي علاقة حركية ـ ويجسدها هذا الحوار ونتعرف من خلاله على هوية الشاعر كرمز ـ للفلسطيني المشرد .

« ولماذا أنا
أتشرد
أو أتبدد
بين الرياح وبين الشعوب »

ويمكننا التعرف على طاقات الحوار :

ففي قصيدة « كوابيس الليل والنهار » لفدوى طوقان اذ ينثال الى ذهن البطلة حوار درامي ، يوقف تسلسل السرد لديها فيكسب قصيدتها بعدا دراميا حيويا تقـول : ـ

« ـ ياعبل تزوجك الغرباء واني العاشق
ـ لا ترفع صوتك يا عنتر ويلى ويلى
ـ أنا ابن العم وعرق العين
(يا ويلى عنتر مختبىء في أجفاني)
ـ يسمعك الجند ، يراك الجند
ـ يا عبل دعيني أطعم من
زيتون العينين دعينى
لا تقصينى عن زيتونك لا تقصينى
ـ طرقات الجند على بابي ويلى ويلى
ـ يا عبله يا سيدة الحزن خذي زهرة قلبي الحمراء
صونيها أيتها العذراء
ـ الجند على بابي ويلاه
ـ حتى الله تخلى عني حتى الله
ـ خبىء رأسك ! خبىء صوتك !
ـ وبنو عبس طعنوا ظهري في ليلة غدر ظلماء
افتاح آت هاديليت
افتح بـــاب !
ـ وبكل لغات الارض على بابي يتلاطم صوت الجند
ـ يا عبله اني ...
ـ يا ويلى !

.... (٢) »

أن هذا الحوار بدراميته ، قد جسد الصراع بين الفتاة العربية وجنود الاحتلال . وكثف كل مشاعر الخوف التي تنتاب . مواطنة عربية جاء الجنود الاعداء يفتشون بيتها .. ان الرعب يتسلل الى قلوبنا ونحن نتابع الحوار ، وقلوبنا واجفة خشية أن :

« يسمعك الجند يراك الجند »
« الجند على بابي يا ويلاه »
« خبىء رأسك ! خبىء صوتك »

وبرغم أن الحوار جاء في وعي الشاعرة من خلال طرقات الجنود على الباب الا أن له وظيفته البنائية في تركيب وتكثيف مشاعر الخوف ، وتكتسب واقعية الحوار صورتها من خلال لغة الاعداء وهم يصرخون بالانجليزية والفرنسية والعبرية والعربية الملحونة « افتاح البـــاب »

واستخدم سميح القاسم قصيدة يمكن تسميتها (بالقصيدة الحوارية) وهي عبارة عن لوحة حوارية متكاملة تشبه المشهد المسرحي ، يوظف الحوار فيها لتكامل بناء القصيدة .

هنا في (حوارية السنبلة وشوكة القندول) يمكننا متابعة تلك العلاقة الجدلية الضدية بين (السنبلة وشوكة القندول) وهما رمزان موضوعيان ، فالسنبلة هي الشعب الفلسطيني ، وشوكة القندول رمز للاحتلال الصهيوني لفلسطين ، ويكتسب الحوار أهميته الفنية من خلال ما يتيحه من جدل وصراع ..

« حوارية السنبلة وشوكة القندول » (٤) (من البحر الكامل) والمشهد حقل على الشاطىء الشرقي للبحر المتوسط :

السنبلة : لا تقتليني قبل ميعادي مع الموت الحياة
شوكة القندول : القتل بالمجان مهنتي الوحيده
السنبلة : لكن زهرتك الجميلة عسل
شوكة القندول : وشهوتي العنيدة
درب وموتك منتهاه
السنبلة : عيشى وموتى كيف شئت
ما بين زهرتك الحزينة
وظلام شهوتك اللعينة
عيشي وموتي .. واتركيني
شوكة القناديل : قدر علينا .. ان تعيشي كي أموت
أو أن تموتى كي أعيش

السنبلة : في الحقل متسع لنا
شوكة القندول : قدر علينـا
يا جارتي قدر علينا
(تدخل النار وينهض الرعب)
السنبلة وشوكة القندول: لا تقتلينا
يا نار ، نحن صغيرتان وحلوتان معا
تربينـا
لا تقتلينـــا
لا تق .....
(يبقى الرماد ، وسنبلة وشوكـة
قندول على الافق)

يعطينا الشاعر – في هذه القصيدة – مفاتيح الرمز (٥) فالمشهد حقل على شاطىء شرق البحر المتوسط أي (فلسطين) ، وشوكة القندول تعلن « قدر علينا **أن تعيشي كي أموت أو أن تموتي كي أعيش** » فأحد الشعبين سيبقى له الوطن ، وبقاء أحدهما يعنى نهاية وجود الآخر ... هذا هو منطلق الصراع الذي يتجسد في هذه الحوارية التي جاءت شكلا ومضمونا موائمة . للصراع الذي كان نهايته دخول الحرب حيث «**دخلت النار ونهض الرعب وهما مشهدان من مشاهد الحرب** » . وتأتي الحرب لتعصف بهما . فيبقى الرماد الذي – دوما – يخصب الارض .. فينمو سنبلة وشوكة قندول جديدتان على الافق .

(٢) الاستعارة من الرواية الحديثة

استغلت القصيدة الحرة تيار الوعي في ثناياها ، مستفيدة من أمكانات هذا التكنيك الذي استخدمته الرواية الحديثة (وتيار الوعي « **ليس تكنيكا لذات التكنيك ، لكنه أسلوب يعتمد على ادراك قوة الدراما التي تعتمل في أذهان البشر**) (٦) **ويعرف روبرت همفرى قصص تيار الوعي)(بأنه نوع من القصص يركز فيه أساسا على ارتياد مستويات ما قبل الكلام من الوعي بهدف الكشف عن الكيان النفسي للشخصيات**) (٧) **وقد أوضح كذلك انواع التكنيك المستخدمة** (٨) في « تيار الوعي » وهي أربعة انواع اساسية من التكنيك التي تقدم تيار الوعي وهي : –

١ – **المنلوج الداخلي المباشر** : وهو يقوم على نحو عشوائي تماما كما لو لم يكن هناك قارىء .

٢ – **المنولوج الداخلي غير المباشر** : وفيه يقدم المؤلف الواسع المعرفة مادة غير متكلم بها ، ويقدمها كما لو انها كانت تأتي من وعي شخصية ما مع القيام بارشاد القارىء ليجد طريقه خلال تلك المادة وذلك عن طريق التعليق والوصف .

٣ – **الوصف عن طريق المعلومات المستفيضة** : واستخدامه من قبل « المؤلف الواسع المعرفة » يسمح بقدر من التنوع يكاد يساوي التنوع الموجود في الاسلوب بعامة .

٤ – **مناجاة النفس** (وهو تكنيك المحتوى الذهني والعمليات الذهنية للشخصية مباشرة من الشخصية الى القارىء ، بدون حضور المؤلف ، ولكن مع افتراض وجود الجمهور افتراضا صامتا) .

واذا كان الوعي يمتاز (٩) بأنه شيء ذاتي ، وبأنه لا يتوقف اطلاقا ، فأنه كان لابد لجريان الوعي من حدود وتنظيم ولذا كان التداعي الحر هو الاساس المنظم لحركة « تيار الوعي » هذا التداعي الذي تنظمه ثلاثة عوامل وهي الذاكرة التي هي أساسه ثم الحواس التي تقوده وثالثا الخيال الذي يحدد طواعيته (١٠) .

واذا كنا قد أفضنا في الحديث عن تيار الوعي والوانه التكنيكية فذلك لكي نأمن اللبس حينما نأتي ببعض النماذج التي تمثل استخدام تيار الوعي أو أحد الوانه التكنيكية .

ففي قصيدة لفدوى طوقان بعنوان « في المدينة الهرمة » تنقلنا من خلال تداعيات المعاني ما بين لندن ونابلس ، تقول فيها :

....

.....

**« ويحمر ضوء الاشارة والمد يرتد
تعود الخفافيش للذاكرة
ونصف مزنجرة تعبر السوق ، افسح
فيه مكانا لتعبر ، أني تعلمت
ألا أعرقل خط المرور
وعن ظهر قلب حفظت دروس
نظام المرور**

. . . .

. . . .

وتقول في نفس القصيدة :

**« أشك لعل بقاياهم في القبور تئن وتلعنني حين
أفسح في السوق دربا لتعبر نصف مجنزرة ثم أمضى
بغير اكتراث »
رسالة عائشة تستريح على مكتبي
ونابلس هادئة والحياة تسير كماء النهر
يبادلني خاتم السجن صمتا فصيحا « يقول
لها حارس السجن أن الشجر
تساقط والغابة اليوم لا تشتعل
ولكن عائشة ما تزال تصر على القول
ان الشجر
كثيف ومنتصف ، كالقلاع ، وتحلم
بالغابة التي تركتها تؤج بنيرانها
قبل خمس سنين**

. . . .

. . . .

وترتد الشاعرة الى واقعها ثانية حيث يجرى حوار بينها وبين الشخص الذي تعرفت عليه فتقول : –

« ويحضر ضوء الاشارة ، ويجرفني المد ،
تهرب ذاكرتي ، والخفافيش تهوى الى
قاع بئر عميقة
يغير ظل طريقه
يتابع ظلي ، يوازيه ، يمتد جسرا !
لعلك مثلي غريبـــة ؟
. . . .
. . . .

ومن خلال هذه القصيدة(١١) يمكننا التعرف على الامكانات التي حققتها تداعيات المعاني حيث يأتي « تيار الوعي » الى ذهن البطلة لتنتقل ما بين لندن ونابلس وتستطيع الشاعرة أن تنتقل بحذق حينما تصطدم بالاشارة الحمراء ، وهي بالنسبة لها تحمل أكثر من معنى لا شعوري ، فاللون الاحمر بدمويته يذكرها فورا بوطنها المحتمل وبفاصبيه ، وهي في الشارع اللندني تتذكر شوارع مدينتنا ، وهناك تتذكر كيف تمر مجنزرة للعدو اذ على الشاعرة الا تعرقل المجنزرة .

وهي تسخر من نفسها بقولها (**أني تعلمت الا أعرقل خط المرور**) وهذه السخرية التي توحى هنا بالاستسلام، أو مداراة العدو على اقل تقدير . تجعلها تنتقل بذاكرتها الى وجه مشرق مضيء ، الى عائشة الفدائية الاسيرة ، وحينما تتذكر عائشة يأتي الى وعيها ذلك الحوار الذي جرى بين عائشة وسجانها ، معلنة أن الثورة مستمرة (الشجر المنتصب) . .

وحين يخضر ضوء الاشارات تعود الشاعرة الى واقعها وتتعرف بشخص (يغير ظل طريقه ، يتابع ظلي يوازيه / يمتد جسر : لعلك مثلي غريبة ؟ وتنفصل القطرتان عن المد ثم تغيبان بين زوايا حديقة) ويحادثها عن (أوزبورن) وعن الامبراطورية الآفلة ، ويدعوها الى النزول هنالك في العطفة الجانبية حانوت خمر/وفي النزول ذوق وتدفئة مركزية « ولكنها لم تكن معه ،وليس أدل من ذلك ، بأن وعيها كانمشغولا بأمر تافهبعيدا عنه:ــ

« وتعبر سيدة لندنيه / تبث وتشكو الى كلبها وخز / عرق النسا والتهاب المفاصل » وتظل وحيدة حيث تعلن « كلنا في حصار التوحد » وتقول له « وحيدا تظل ولو حضنتك مئات النساء » .

هنا يمكننا التعرف على هذه الامكانيات التي اتاحها استخدام « تيار الوعي » ليس فقط في نبض الذكريات بل انه يتخطى حدود الزمان والمكان بحرية ، مع ما يمنحه من بعد درامي في القصيدة .

ويمكننا ان نأخذ نموذجا آخر لعبداللطيف عقل ، وفيه يستخدم الشاعر تيار الوعي مستعينا على تحقيقه بتنويع الايقاع الموسيقي ، ففي قصيدته المتعددة الاوزان « الموت ثلاثاً » استخدم فيها ابحر « الوافر ــ المتدارك ــ الرمل » يقول : من الوافر

(**يوزعني امتداد الدرب**
تلقيني عصا التسيار
بين العين والحاجب
وأرجو منك عفو الخوف
عفو الموت ، عفو شفائنا الدائب ،
أظل أنزماء القلب
أستجدى عطاء التين والزيتون
أستلقي على نهديك يا أرضا
تراجع قيدها الكاذب

متدارك

« أمي تقرأ في وجهي كل خطوط الذل
وترصد في عيني معاني الخوف
تبحث في صدري عن نار كانت تغلى
عن سكين صدأت عن حد السيف
تركض من قمة رأسي حتى اخمص قدمي
تسأل شعر الرأس الواقف في حلقي
عن أرنبة الانف »
وفي شفتيك يا وطني

وافـــر

تموت سورة الغضب :
عراة في مهب الريح يرتجفون
مثل القش ، يختنقون مثل الليل
يخضلون كالهدب
حفاة في هجير الوقت ينسلون
مثل الداء ، يرتدون كالمطاط

وافـــر

ينتفخون كاللعب
وينساقون في التيار ، ينساقون كالقصب
(تأدب) يستحيل البحر بعد العصف
أفاقا من الشغب
(تأدب) كيف كان الشعر يأخذنا
يدوخنا بلا كذب
رهيب ما تعلمني ، وقال الرفض
سيدنا : جلال النار في اللهب
تخطبنا قصائدنا
وكان سقوطنا في الليل
ــ نصف الليل ــ كالشهب

متـدارك

« أمي الارض تقــول :
« أسقط يا ولدي أسقط
لا تغمض عينيك ، توهج
ما أحلى النـار
أرصد موتـك
يحلق في ليلك هذا
يرتد الليل نهار
الشهب اذا سقطت مشتعلات
يغسلها الوهج من العار »

الرمـل

قلت كل الكلمات ،

قلت ما قيل وما سوف يقال
ظلت الاحرف في وهدتها
ظل المحـــال
ثم جاء الليل ـ نصف الليل ـ فات
وتوحدنا مع الموت
وبيروت مدينة ،
الفت في عهرها ذل السكينة
كل شيء كان في بيروت يرعاه الموات
وأفاق الصبح
ماعاد الذي قيل يقال
صارت الكلمة قديسين ، أجراس
الكنائس ،
أعلنت في الصبح تبكين المحال .
لم يقم عيس ، وسور القدس
لم ينكر على الليل الهلال
ليس ما يهوى شهاب ، هذه :
كلمة الله التي جسدها موت الرجال)(١٢)

وتتداخل في هذه القصيدة الاصوات الداخليـة والخارجية اذ جاءت تيارات الوعي « ما بين عـلامات التنصيص » من بحر المتدارك متداعية الى ذهن الشاعر من خلال صوت أمه ـ الارض ـ وتأتي من خلال هـذا تأكيدا على تمييز هذا الصوت الداخلي وتفرده ، علـى عداه ، فهو يأتي من وعي الشاعر على لسان الارض التي تخاطب الشاعر .

وبرغم الغموض الذي يكتنف القصيدة والشـاعر يعترف بذلك ((**وقد لا أكون مفهوما حسبي أن أكـون محسوسا**)) (١٣) فانه يمكننا ادراك هذا التمايز النفسي الذي حققه تيار الوعي ضمن القصيدة ، فالشاعر حين يشكو من الشقاء الذي أصابه في وطنه المحتل يأتي صوت (الام ـ الارض) باحثا عن الثورة لدى الشاعر حيـث **تقرأ الام ـ الارض خطوط الخوف في وجهـه** ، لكنهـا (تبحث في صدري عن نار كانت تغلى عن سكين صدات / عن حد السيف : (والام ـ الوطن) ـ وهي عكس الام الانسانية التي تطلب لابنها الحياة ولا تستعذب النـار « ـ تستعذب النار لانها تحرر الوطن وتستعذب الموت لان فيه معنى الاستشهاد والتضحية لتحرير الوطن .

تقول الام ـ الارض لابنها (ما احلى النار ـ ارصد موتك تحلق في ليلك هذا / يرتد الليل نهار : الشهب اذا سقطت مشتعلات يغسلها الوهج من العار) .

هذا هو صوت الام ـ الوطن يستعذب النار وتطالب الشاعر ان ينظر في الليل حيث من الليل يرتد نهـار ، والشهادة تفسل العار ... فالشهب التي تسقط يغسلها الوهج من العـــار ....

٣ ـ الاستعارة من السينما

استفادت الفنون الادبية من امكانيات التقنية التي تقدمها السينما ، وكان أن استعار كل من الروايـــة والشعر اسلوب المونتاج من السينما .

وقد استخدم المونتاج في الشريط السينمائـي كأسلوب تعبيري ،لوصف احوال مضطربة وايقاعات عصبية وسرعات مدمـرة ، ممـا جعل من الممكـن أحـداث تأثيرات جديدة كل الجدة ، يستحيل بلوغها في أي فـن آخر وعلى الطابع البؤري في أسلوب المونتاج هذا لم يكن ينحصر في تقصير التقطيع أو في سرعة تغيير اللقطـات وايقاعها ، وتوسيع حدود ماهو ممكن سينمائياً بقـدر ما كان ينحصر في ان الفيلم لم يعد يضع وجها لوجـه ظواهر عالم متجانس في الموضوعات بل عناصر للواقـع غير متجانسة تماما » (١٤)

وقد استخدمت الرواية الحديثة المونتاج للتعبير عن الحركة وتعود الوجوه وذلك لتقديم ماهو غير ساكن وغير ممركز ، واستخدمت في تيار الوعي ليسهم في تقديم العنصر المزدوج في الحياة الانسانية أي الحياة الداخلية مع الحياة الخارجية في وقت واحد (١٥) وقد استخدمه الشعر لتحقيق ذات الهدف .

واذا كان المونتاج من العوامل التي اكسبت السينما **شاعريتها ـ اذ ترتكز عليها كما يقول فوريس سوتشكوف (ان الشعرية السينمائية ترتكز على دينامية في الموضوع المتحرك في الزمان والمكان ، ونقل حر للاحداث وتطورها الزمني الحر وتغير متكرر للزوايا يسمح برؤية الشـيء المصور على انحاء مختلفة وتعاقب للمراحل المتعارضـة وتجميع الواقع طبقا لمبدأ المونتاج ، وقد أثرت تأثـيرا شديدا في النثر المعاصر الذي نشأ يستخدم بدوره طائفة من تقنيات تصوير العالم التي ابتدعتها السينما) (١٦)**

وكان حرياً بهذه الشاعرية السينمائية التي اثرت في النشر المعاصر أن تؤثر في الشعر ذاته ، ومن ثم فاننا نجد الشاعر المعاصر يتوسل بأسلوب المونتاج في شعره ، بالتقـاط مجموعة من الصور غير المترابطة ، ويكون حشدها بهدف خلق انطباع عام ، او تصوير موقف للتعبير عن احـوال مضطربة معينة وايقاعات وسرعات مدمرة على حسـب تعبير « هاوزر » وذلك لأن (طريقة المونتاج تعتمد علـى **الايحاء بالواقع المركز عن طريقة تكديس الصور ، وليس تقديم واقعة محددة ، ومن المعروف ان المونتاج في الادب انتخاب لايقاعات لا يشترط فيها أن تكون مرتبة ترتيبـا عقلانيا ونظاميا) (١٧) .**

في قصيدة (سرحان يشرب القهوة في الكافيتريا)ـ (من المتقارب) ، وهي قصيدة درامية مركبة ، يستخدم الشاعر كل الامكانات الجديدة ، المتاحة للقصيدة الحرة من استخدام التدوير ، والتكرار ، وتيار الوعي والمونتاج والحوار يقول فيها :

« **وكل البلاد بعيدة** ـ شوارع اخرى اختفت من مدينته (**اخبرته الاغاني وعزلته ليلة العيد** ان له غرفة في مكان)/ ورائحة **البن جغرافيا** / وما شردوك .. وما قتلـوك / **أبوك احتمى بالنصوص** ، وجاء اللصوص / ولسـت شهيدا .. **ولست شهيدا** .. وأمك باعت / ظفائرهـا

للسنابل والامنيات / (وفوق سواعدنا فارس لا / يسلم (وشم عميق) وفوق أصابعنا كرمة لا تهاجر/وشم عميق.
خطى الشهداء تبيد الغزاة / (نشيد قديم)
ونافذتان على البحر ياوطني تحذفان المنافي... وأرجع / (حلم قديم جديد) شوارع اخرى اختفت من مدينته (أخبرته الاغاني / وعزلته ليلة العيد أن له غرفة في مكان) . / ورائحة البن جغرافيا / ورائحة البن يد / ورائحة البن صوت ينادي ... ويأخذ / رائحة البن صوت ومئذنه (ذات يوم تعود / ورائحة البن ناي تزغرد مياه المزاريب . ينكمش / الماء يوما ويبقى الصدى / وسرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز / التذاكر. سرحان يعرف اكثر من لغة وفتاة . ويحمل/تأشيرة لدخول المحيط وتأشيرة للخروج . ولكن سرحان / قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها .. وسرحان قطرة دم / تفتش عن جثة نسيتها ... وأين ؟

ولست شريدا .. ولست شهيدا / ورائحة البن جغرافيا / وسرحان يشرب قهوته / ويضيع » .

في هذا المونولوج غير المباشر نجد محمود درويش يستخدم الاسلوب السينمائي في المونتاج ، حيث يقوم بتجميع اللقطات المتنافرة لتكون في النهاية وحدة متكاملة ومستخدما معها أسلوب القطع في المونتاج السينمائي فهذه اللقطات المختلفة هي : ــ

١ ــ أبوك احتمى بالنصوص
٢ ــ جاء اللصوص
٣ ــ أمك باعت ضفائرها للسنابل والامنيات
٤ ــ فوق سواعدنا فارس لا يسلم (وشم عميق) وهذا التعقيب يستخدم القطع
٥ ــ فوق أصابعنا كرمة لا تهاجر (وشم عميق) (والوشم هنا جاء للقطع أيضا)
٦ ــ خطى الشهداء تبيد الغزاة (نشيد قديم) النشيد القديم للقطع .
٧ ــ ونافذتان على البحر يا وطني تحذفان المنافي وأرجع (حلم قديم ــ جديد)
٨ ــ شوارع أخرى اختفت من مدينته .
٩ ــ رائحة البن جغرافيا . رائحة البن يد .
١٠ــ سرحان يحمل أرصفة ونوادي ومكتب حجز التذاكر .
١١ــ سرحان قطرة دم تفتش عن جبهة نزفتها سرحان قطرة دم تفتش عن جثة نسيتها . وأين ؟ (الاستفهام هنا قطع)

وظف الشاعر هذه المجموعة من الصور في تركيب واحد ، وأن كانت كصور مستقلة يمكن أن تتسم بالتناقض أو الترابط اللامنطقي ، الا أن تيار الوعي هنا يكسبها وحدتها الخاصة ، ويكون لهذه اللقطات وظيفتها البنائية في القصيدة .

فالشاعر وهو يصور لنا من خلال تلك الانتقالات، وتيارات الوعي كيف فكر سرحان بشارة سرحان في اغتيال كنيدي ولماذا قام بالاغتيال ؟ وينتقل به ومعه من الولايات المتحدة ــ حيث يجرى معه التحقيق ، وحيث قام بفعل الاغتيال ــ الى وطنه حيث كان الحب .
(ماكان حبا / يدان تقولان شيئا .. وتنطفئان . / ونعرف ، كنا شعوبا) وصرنا حجارة ، ونعرف أشياء أكثر ــ ١٤٧ .
وينتقل بناء الشاعر مع سرحان الذي يحقق معه في زنزانة في الولايات المتحدة .
« سرحان هل أنت قاتل ؟ / ويكتب سرحان شيئا على كم معطفه ، ثم تهرب ذاكرة من ملف الجريمة تهرب/ تأخذ منقار طير / وتأكل حبة قمح بمرج ابن عامر / وسرحان متهم بالسكوت ، وسرحان قاتل » . ١٤٩ .

ــ ما أسمك ؟
نسيت
ــ وما اسم أبيك ؟
ــ نسيت
ــ وأمك ؟
ــ نسيت
ــ وهل نمت ليلة أمس ؟
ــ لقد نمت دهرا
ــ حلمت ؟
ــ كثيرا
ــ بماذا ؟
ــ بأشياء لم ارها في حياتي
وصاح بهم فجأة
ــ لماذا أكلتم خضارا مهربة من حقول أريحا ؟
ــ لماذا شربتم زيوتا مهربة من جراح المسيح ؟
وسرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة ١٤٨ ــ ١٤٩

وينتقل الشاعر من والى وطنه الذي عاش يحلم به دون ان يراه
(وما القدس والمدن الضائعة . / سوى منبر للخطابة / ومستودع للكآبة وما القدس الا زجاجة خمر وصندوق تبغ / ولكنها وطني / من الصعب ان تعزلوا / عصير الفواكه عن كريات دمي / ولكنها وطني / من الصعب ان تجدوا فارقا واحدا / بين حقل الذرة / وبين تجاعيد كفي / ولكنها وطني) ١٥٦ ــ ١٥٧ .
وهكذا يكون اجتزاء الشاعر للصور ، له مبرراته النفسية والفنية فهي تصور نفسيا حالة سرحان الممزق بين وطنه الاصلي فلسطين الذي عاش ولم يره ، وبين بلد الثاني أمريكا الذي تربى به ولكنه لم ينس وطنه الاول ولذا فان (سرحان متهم بالشذوذ عن القاعدة) هذا التمزق النفسي يوائمه المونتاج وتيار الوعي اللذين يتحققان من خلال الصور والانتقالات المفاجئة من صورة الى أخرى ومن مكان الى آخر ، وهذا الاسلوب يحقق

هنا ما عناه (ارنولدهاوز) بوصف احوال مضطربة معينة، وايقاعات عصبية وسرعات مدمرة ... وهذا ما يمكن ان نصف به نفسية سرحان في هذه القصيدة ومن مقطع من قصيدة « اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل ».
نتعرف على امكانيات المونتاج في القصيدة .

صمتى وبيداء تموج
في حفلة الكوكتيل والقبطان يغمزها فتأتي
ــ هل تأذنين برقصة ؟
ــ هل تشربين ؟
ــ من أين أنت ؟
ويصيح تركى بدين
ــ كل الذين عرفتهم ماتوا
وآخر اصدقائي
ضبطوه مخلتسا نقود البنك
كان مقامرا وغدا بموت على النساء
ومهاجر ضاقت به البلجيك
كالاسفنج يشرب ، وهو يجار بالغناء
« ناء أنا ، يابنت ، ناء »
والجاز يصخب ــ آخ يسقط آخ
يحملني ــ يهيج
صمتى وبيداء تموج
ويلح بحار عجوز
ــ من أين أنت ؟ وما لديك ؟
ــ أنا من بلاد الله أبحث عنه في بلد غريب
ــ واذا عثرت عليه ؟
ــ أسرد قصتى .
ــ أصغى اليك
ــرافقتها طفلا لمدرسة السموم الطائفية
قبلتها سرا
ونمنا خلف سور العائلية
عارية كانت
وكنت زميلها في الكارثة
يوم اكتشفت سقوطها في ملجأ الايتام فجأة
فعقدت قبل الاربعين ــ قراننا !
وبدون حب جارف
في ملجأ الايتام فجأة
يوم اكتشفت سقوطها البحري والبري والجوي فجأة.
وسقطت مطعونا
ونجم سينمائي يداعب لحمها
ويبيح دفئه (١٨)

ينتقل بنا الشاعر في هذا المقطع مع القبطان والتركى البدين وأصدقائه والبحار العجوز ، الذي يلح عليه بالسؤال « من أين أنت » واذا كانت كل هذه التناقضات التي تلف الشاعر ، وكل ذلك الصخب الذي يرافق موسيقى الجاز حول الشاعر فان كل هذه اللقطات المتناثرة جاءت لتعزز تلك الوحشة والغربة اللتين يعيشهما « صمتى وبيداء تموج » هو يعيش الصمت ، أما الاخرون فأنهم يموجون مع صخب الجاز ، في حفلة الكوكتيل « **وهكذا ينتقل الشاعر ــ على طريقة المونتاج ــ** ليصور عمق الاحساس بالهوة التي تفصله عن الاخرين .

واذا كان المونتاج ــ كما رأينا ــ يدخل في ثنايا القصيدة فأنه يجوز لنا اعتبار المونتاج اطارا شكليا للقصيدة بحيث نجد قصيدة تتكون من عدة مقاطع ، كل مقطع يشكل في حد ذاته كيانا مستقلا عن الاخر ، ولكن القصيدة باكتمالها تحقق من خلال تجميع تلك المقاطع وحدة فنية متكاملة وهذا التقطيع والوصل في بنية القصيدة أشبه بالمونتاج ومن نماذجه قصيدة « عمان في أيلول » التي تتكون من خمسة أجزاء هي على الترتيب : ــ

١ ــ تهليلة الذين يرفضون أن يموتوا ويرفضون أن يستسلموا .
٢ ــ يوميات من عرس الدم
٣ ــ نماذج عادية من شعب غير عادي
٤ ــ كلمات عن خصم غير مقطوع الرأس ولكنه بروح واحدة
٥ ــ أسئلة لا بد منها

وكل مقطع من هذه المقاطع يتكون من أجزاء فالمقطع الاول يتكون من ثمانية أجزاء، المقطع الخامس يتكون من خمسة اجزاء ، بينما كل من المقطعين الثاني والرابع جاء بدون تجزىء

ونمثل لهذه القصيدة بأجزاء من المقطع الثالث الذي يتكون من اربعة اجزاء .

٣ ــ نماذج عادية من شعب غير عادي .

١ ــ ياعوض النابلسي (١٩)
(الاسم الحركي : فراس)
أعرف أنك انت الان تموت خلف المتراس
تنزف روحك من جرح في الرأس
لكنك تقرأ شعرا
عبر مئات الاميال ــ أنا
أسمع صوتك
خشنا مثل يدى حجار
أنك تنشد أغنية تحفظها
منذ بدأت تغني .... الخ ..... ٣٢ ــ ٣٣

٢ ــ يا « سلمى قشقاش »
(الاسم الحركي « رجاء العماش »)
عبرت مئات الاميال أراك متمرسة خلف الرشاش
تحملين العلم الخفاق الى أعلى من اقدام الاوباش
يا سلمى قشقاش
اني اكتب هذي الكلمات لعينيك
الظامئتين الى الحرية والحب
في وجهة الموت المنصب
في وجه الدبابات الهمجية
الدبابات المحشوة نارا وخيانة الخ٣٩ــ٤٠

٣ – يا ((مسعود الشيبان))
(الاسم : نمر العدوان)
عبر مئات الاميال أراك
تتربص
في زاوية (المدرسة الاهلية)
في احد الاحياء الشعبية
من عمان .... الخ ٤٥ – ٤٦
٤ – يافهد المحمود
(الاسم الحركي ابو داوود)
حبري دمعي ودمي ، وأنا
اكتب هذي الاسطر عنك
عبر مئات الاميال أراك
تعبىء مدفعك الرشاش

ونتابع من خلال هذه المقاطع تنقلات الشاعر مع أربعة من الفدائيين الذين دافعوا عن الثورة الفلسطينية في مجزرة ايلول في عمان .

ولم يكن في مقدور الشاعر – وهو ينتقل في تصوير عديد من الشخصيات ومزيج من المشاعر عبر امكنة متباعدة – تصوير ذلك كله دون التوسل بأسلوب التنقلات المفاجئة السريعة . والصور المتعددة التي استفاد فيها من الامكانيات المونتاج السينمائي ومن ثم يمكننا القول بأن اسلوب المونتاج في القصيدة قد اخذ اسلوبين متمايزين هما :

أولهما : توظيف المونتاج في البناء الداخلي للقصيدة كما رأينا ذلك في النموذجين اللذين اقتبسنا من شعر محمود درويش وسميح القاسم .

ثانيهما : استخدام المونتاج في البناء الشكلي للقصيدة وهذا يعنى الاستفادة من التنوع الذي يحققه هذا الاسلوب فتفيد القصيدة منه سواء في بنائها الدرامي الذي يحتاج الى عدة أصوات متداخلة ومعقدة احيانا ، أو في بنائها المقطعي ، الذي يعتمد على عدة مقاطع ، يجمعها في النهاية خيط شعوري واحد .

– طرابلس –

هوامش

(١) ف . أ . ماتيسن (ت . س اليوت) الشاعر الناقد ترجمة د . احسان عباس ص ١٤٧ .
(٢) مارتن هيدجر (بالفلسفة والشعر) ترجمة د . عثمان أمين القاهرة ١٦٧ ص ٨٧ .
(٣) فدوى طوقان على قمة الدنيا وحيدا ص ٢٤ – ٢٧ .
(٤) سميح القاسم الموت الكبير ص ٧٨ – ٨٠
انظر نفس الديوان (الاثنان الواحد ص ١١٢) حوار مع شمس أرى ص ٢٤٧ حوارية القنطرة والياسمين ص ٦١ حيث صار الموت عادة ص ٢٨
وفي ((الاعمال الكاملة)) حوارية العار ص ٥٤٨ – حوارية مع رجل يكرهنى ص ٥٥٦
كذلك أنظر : أ – أدمون شحاده (حين لم يبق سواك) قصيدة سيرة بني أسد ص ٩٨
ب – توفيق زياد (الاعمال الكاملة) قصيدة مقتل عواد والامارة ص ٢٠٨
وقد أشرنا اليها في القصائد ذات الابحر المتعددة .
ج – عبداللطيف عقل (قصائد عن حب لا يعرف الرحمة) قصيدة حين تغنى الجراح ص ١٠٤
(٥) لن نناقش هذه القصيدة الحوارية من ناحية فكرية اذ اننا منذ البدء سنقف مع السنبلة التي ستبقى ، ولن نرضى لشوكة القندول أن تحيا على أرضنا ، لكن هذا شيء والفن شيء آخر . ولا يفوتنا ان ننوه بانه صدرت في الارض المحتلة مسرحية شعرية واحدة كتبها الشاعر سميح القاسم هي مسرحية ((قرقاش)) وهي رمزية ، وتتكون من افتتاحية وأربع لوحات ، وقد استخدم فيها العديد من الابحر الشعرية . وحيث أننا لا ندرس هنا البنية المسرحية – التي مجالها المسرح لا الشعر – لذاتناولناها باعتبارها نصوصاً شعرية بالدرجة الاولى .
(٦) روبرت همفرى (تيار الوعي في الرواية الحديثة) ترجمة د . محمود الربيعي القاهرة ط ١٩٧٥/٢ ص ٤٠
(٧) روبرت همفرى المصدر نفسه ص ٢٠
(٨) روبرت همفرى المصدر نفسه صفحات ٤٢ – ٥٦ .
(٩) روبرت همفرى المصدر نفسه ص ٦٢
(١٠) روبرت همفرى المصدر نفسه ص ٦٥
(١١) فدوى طوقان على قمة الدنيا وحيدا ص ٧ – ١٧
(١٢) عبداللطيف عقل ((هى او الموت)) قصيدة الموت الموت ثلاثا ص ١٥٦ – ١٦٥
(١٣) عبداللطيف عقل قصائد عن حب لا يعرف الرحمة ص ١٦
(١٤) ارنولد هاوزر الفن والمجتمع عبر التاريخ ترجمة فؤاد زكريا ص ٥٥ – ٥٦
(١٥) روبرت همفرى تيار الوعي في الرواية ص ٢١ انظر ص ٧١ – ٧٣
(١٦) موريس سوتشكوف المصائر التاريخية للواقعية ص ١٨١
(١٧) خلدون الشمعة : الشمس والعنقاء دمشق ١٩٧٤ م ص ١٧٣
(١٨) سميح القاسم اسكندرون في رحلة الخارج ورحلة الداخل الناصرة شباط ١٩٧٠ .
(١٩) توفيق زياد تهليلة الموت والشهادة ص ٧ – ٦٧
كذلك انظر له قصيدة العذراء ذات الافرهول الازرق ٦٩ – ١٢٧ وانظر الى أعماله الكاملة ص ١٨٧ – ٣٦٠ .

المسرح في السودان

بدر الدين حسن علي

الحلقـة الثانيـة

ملخص الحلقة الاولى :

تتبعنا في الحلقة السابقة مسار الحركة المسرحية في السودان ، بدءا من عام ١٩٠٣ حين قام عبدالقادر مختار « مامور القطينة » بتاليف مسرحية «نكتوت» وتعرضنا بالتفصيل لمسرح الوافدين من شوام ومصريين .. الخ .. وانتقلنا بعدها لمسرح الخريجين .. والذي يعتبر علامة مميزة وهامة في تاريخ المسرح السوداني .. وذلك لمجهودات جماعة صديق فريد القيمة .. واخيرا وصلنا لمسرح الثلاثينات .. حيث مرحلة التاليف السوداني على يد كل من خالد ابو الروس وابراهيم العبادي وسيد عبدالعزيز .. واوضحنا اهم مميزات مسرح الثلاثينات ، ذلك انه حاول أن يستفيد من التاريخ والقصة والحكايـة .. أي محاولة صياغة مسرح سوداني أصيل .

في النصف الاخير من العقد الخامس بدأت تظهر فرق خاصة .. ففي عام ١٩٤٦ تكونت أول فرقة للتمثيـل ، وبظهورهااحتلت المرأة السودانية مكانها في المسرح، وتمت ولادة تلك الفرقة بمبادرة من الاستاذ ميسرة السراج .. وقدمت تلك الفرقة الكثير مـن الاعمال ذات المحتـوى الاجتماعي « وفاء وعجائب » انتقام وغـرام ، ورفـع شعار « اعطني قرشا أعطيك مسرحا » وجمع بعض المال ، وشرع في محاولة بناء مسرح .

كان الاستاذ ميسرة يقوم بمهام التأليف والاعداد وفي نهاية سنة ١٩٤٦ أسست فرقة السهم الفضي التي اشرف عليها الاستاذ احمد عاطف ، وفرقة الهواة للتمثيل التـي اشرف عليها المرحوم عثمان علي حسن ، وكذلك عرفـت بعض الاقاليم طريقها للمسرح ، ففي عطبرة كانت هناك بعض النشاطات قام بها النادي المصري والنادي السوري ، كما كانت هناك نشاطات مسرحية بمرنى وغيرها .

ومع استقرار وانتشار اساليب التعليم الحديثة عرفت المدارس المختلفة المسرح ومارست التمثيل ، ونستطيع ان نتخيل ضخامة العقبات التي واجهت تلك الفرق بدليل انها لم تعش طويلا ، كما ان تأثيرها كما هو معروف لنا نحن الاحياء كان ضعيفا جدا ومحدودا في نفس الوقت ، وكانت وفاة الفرقة او حياتها مرهونة بحماس فرد واحد مـن افرادها ، علاوة على محدودية افق تلك الفرق فنيا وادبيا .

غير اننا لا نفسر دوام ظاهرة من الظواهر بمعزل عن الظروف الاخرى المحيطة بها ، وبما ان كل ظاهرة لا تستمد قدرتها على الاستمرار او الاندثار من نفسها فقط ، فانـنـا نستطيـع ان نقول ان مجمـل الاوضاع الاجتماعيـة

والاقتصادية والسياسية كانت معاكسة لكل الظواهر الجديدة الفنية منها وغير الفنية ٠٠ وكل حركة استنهاض ثقافي فوقية حركة محكوم عليها بالموت بصورة مسبقة مهما كانت قوتها وهمة القائمين بأمرها ، فما بالنا بحركة عاجزة تحاول تحريك بحر سكون شامل كمجتمعنا واوضاعه في الاربعينات من هذا القرن؟ وكيف يتأتى لحركة كهذه ان تتصدى لواقع لغوي ـ اجتماعي عرقي شديد التنوع والتعقيد ، واذا كانت هي نفسها غير واعية بوجود مثل تلك القضايا ولم تطارحها ولو لحظة ؟ ؟

وبالنسبة للمسرح ، صحيح انه كانت توجد حركة يمكن ان نسميها تجاوزا بحركة نقد ، وذلك لان طابع النقد كان نظريا ، وكان يدور في اطار التبشير بدور المسرح واهميته « راجع الفجر ـ مقالات الثنى مثلا » ومقالات معاوية محمد نور ذات المصادر المختلفة ٠

ولكن تلك الصحف كانت محدودة الانتشار ، ولم يكن يقدر مقالان او ثلاثة عن المسرح ان تؤثر على جمهرة المحظوظين الذين كانت تخاطبهم تلك الصحف ٠٠ غير ان الشيء الملفت للنظر هو ان عرفات محمد عبدالله ـ بمقالاته التعريفية والتحليلية كما سبق وقلنا ـ أنه قد اهتم اهتماما غريبا بالمسرح ، وان محاولاته النقدية تدل على حسن فني ـ أدبي غير متوفر حتى في المحاولات النقدية الراهنة ، على ان كتابات عرفات كانت تلقى استجابة من افراد الفرق الفنية في تلك الفترة ، أما الفترة المقابلة لميلاد فرقة ميسرة واحمد عاطف فلم تقدم اي ناقد حتى الفنيين منهم وعلى ذلك فقد كانت معظم ممارستها تعيش وتموت في صدور المساهمين فيها ، ولا يمكن التعامل معها اليوم كاثار فنية تمتلك سلبا او ايجابا ما يجعلها جديرة بالبحث والاستقصاء والتسجيل ٠

وفي بحثه « نحو مسرح سوداني » المشار له سابقا يقول الاستاذ حبيب مدثر « وبتقليص فرقة السودان للتمثيل وشل نشاطها ، انتهت المحاولات الجادة التي تظهر من وقت لاخر لتكوين فرق مسرحية، واصبح اليأس يدب في نفوس العاملين في هذا الميدان ، وانصرف بعضهم الى النشاط القروي ، وفي برامج الاذاعة ، وكان من بينهم ميسرة السراج نفسه وزميله محمود الصباغ وعوض صديق ٠ وقد اصابوا في هذا المجال قدرا من النجاح في البداية، الا ان مجهوداتهم تعثرت بشكل ملحوظ عندما مل المستمعون ما يقدمونه من دراما كلاسيكية ٠ خاصة وقد بدأ الناس يميلون الى نوع الفكاهة التي يقدمها عثمان حميدة واسماعيل خورشيد في هزليات « تور الجسر » وقد حاول عثمان حميدة بعد نجاح « تور الجسر » في الاذاعة ان يخلق من هذه الشخصية الهزلية مسرحا للفكاهة وبدأ في تقديمها في المسارح الموقوتة ، الا ان طاقته في بلورة الشخصية وتطويرها كانت محدودة للغاية ، مما جعلها تتقلص بالتدريج وحتى في لحظات اعجابه بتلك الشخصية استطاع ان يصور فصولها في فيلم سينمائي ٠

وفي نفس الوقت نجد نشاطا تمثيليا يقع تحت دائرة « الشخصية النمطية » على يد محمود سراج في شخصية « ابو قبورة » عثمان احمد حمد في شخصية « ابو دليبه » والفاضل سعيد في شخصية « بت قضيم » و « العجب امه » وهو النشاط الذي تطور واصبح ما يعرف بالمسرح الكوميدي ٠

وقبل ان نسترسل فيه قليلا يستوقفنا هنا نشاط ذو ملامح خاصة بدأ ميلاده في «بخت الرضا» كمجمع علمي وثقافي مشهود القيمة الى يومنا هذا ٠

تم انشاء معهد بخت الرضا سنة ١٩٣٤ ، ومنذ البداية ظهر نشاط مسرحي مشابه لما يتم في بعض المدارس الاخرى ، الا انه سرعان ما طفر خطوات بعيدة من حيث الكثافة والاختيار والدقة ، وفي وقت تكاد تكون الحركة المسرحية متوقفة تماما ٠

فقد اتجه د ٠ احمد الطيب بما هو معروف عنه من حس فني أدبي رفيع الى تأسيس فرقة للتمثيل ضمت ضمن من ضمت من الاحياء الاساتذة شفيق شوقي والفكى عبد الرحمن والطاهر شبيكة وغيرهم من الافراد وقدمت تلك المجموعة مسرحيات العاصفة ، هاملت يوليوس قيصر، الملك لير فلسفات ، من مسرحيات شكسبير ، وقد راعى الدكتور احمد الطيب في ترجمتها واعدادها ان تأتي ملبية لامكانيات وامزجة الطلاب والمشاهدين ، وقد عرف الدكتور احمد الطيب باهتماماته الكثيرة في مجال المسرح حتى توجها اخيرا بتقديمه رسالة الدكتوراه في المسرح العربي ، حاولت الحصول عليها ولم اجدها ٠

وقد صدر مؤخرا كتاب عن الدكتور احمد الطيب باسم « اصوات وحناجر » جمعه واعده وقدم له الاستاذ عثمان حسن احمد جاء فيه « من المؤكد ان اهتمام احمد بالمسرح قد سبق كثيرا دراسته المنتظمة له ، وقد كان اهتماما واضحا لا سيما في بخت الرضا حيث اسهم في اخراج بعض المسرحيات متعاونا مع زملائه الاساتذة جمال محمد احمد ، فخر الدين محمد ، ابراهيم نمر ، عبدالرزاق عبد الغفار ، عبدالرحيم الامين ، وعبدالله الطيب وغيرهم ، ومن الصعب ان نحدد بدقة بداية هذا الاهتمام ـ ولا شك ان فترة الطلب وخاصة في « غردون التذكارية » قد شهدت نشاطا مسرحيا يمارسه المدرسون البريطانيون والطلاب ، ولم يثبت لي انه باشره ، ولكن يقيننا انه شاهد عددا من المسرحيات ، وقد ايقظت الدراسة في الكلية وفي المدارس العليا من بعد اقبال المتعلمين على قراءة الادب الغربي ـ اهتماما بالفن المسرحي أما احمد فقد وجد ذلك من طبعه هوى فاهتم بالمسرحيات والتهمها قراءة وبمحاضرات استاذهم « هارت » ومناقشاته ٠

ويحمل ما يمكن ان يقال عن مساهمات بخت الرضا

انها بتخيرها لاعمال فنية رصينة ساعدت في تكوين بعض طلابها تكوينا امسرحيا دامت اثاره الى يومنا هذا ..

ذلك ان طلاب تلك المؤسسة تعرفوا بسبق زمني كبير على اتجاهات المسرح الغربي في الكتابة المسرحية وغيرها من الفنون المسرحية ، مما جعلت بعضهم مؤهلين لمد خيوط تلك التجربة حتى وصلت الى يومنا الحاضر .. ومع ذلك فان الحديث عن الاشخاص الذين نعتبرهم اقرب الينا من انفاسنا حديث شديد الحساسية ، الا اننا نستطيع ان نقول ان الفكي عبدالرحمن يقف كنموذج متواضع لما يمكن ان تؤدي اليه طرق التعليم الحديثة ،والاستعداد الفردي من نتائج في مجال الفن المسرحي او ما عداه من الفنون التي تمتزج فيها الجوانب الفنية بالجوانب الادبية

ومن النقاط الجديرة بالتسجيل ان تجربة بخت الرضا لم تجد ما كان يتوقع لها من الاتصال بالمؤسسات التعليمية المختلفة . وان الافراد الذين كانوا اركانا رئيسية لها توقفوا بصورة شبه « خدمة مدنية » عن نشاطاتهم المسرحية ، عدا افراد قليلين على رأسهم الاستاذ الفكي عبدالرحمن .. وان البعض الاخر ظل يقدم المشورة حينا او التأليف والاخراج حينا اخر امثال الاساتذة الطاهر شبيكة وعبدالغفار الحوري .

ان ابتعاد الكثيرين ينهض دليلا على ان اكثر المتعلمين محظوظية لم يكونوا ينظرون للمسرح على اساس انه نشاط فني واجتماعي فائق الاهمية وذو افق مستقبلي خطير — ونستنتج من ذلك ايضا ان القائمين بأمر ذلك النشاط لم يطرحوا قضية المسرح بصورة منهجية تتجاوز افق المناسبات المدرسية والخيرية حتى تتدعم كمسلمة فنية وعلمية ذات تأثير متصل وذات هوامش ، وان تلك الاعمال رغم استهوائها لجمهور الطلاب وسكان منطقة الدويم حيث يقوم المعهد — لم تتجاوز دائرة الترفيه واشباع غرائز التجمع البدائية .

واذا قارنا بين هذه الفترة والفترة الموازية لها في مصر مثلا — في كافة الجوانب السياسية والثقافية — نلاحظ ان النضال السياسي في مصر كانت تلازمه حركة فنية شعرية وحتى مسرحية ، تحاول ان تندمج في الجو السياسي العام — أما هنا فقد فرضت اللعبة السياسية قوانينها على كل الجبهات — كيف ؟ ؟

كانت الحركة السياسية هنا حركة آحادية البعد ، حتى في اكثر المواضيع اساسية ، فمثلا قضية الاستقلال او الاتحاد مع مصر او حتىالابقاء على الاوضاع كما هي، لم تحاول ان تتخذ لها غطاء فكريا « ايدلوجيا » من اي نوع محدد — مكتوب او غير مكتوب — بحيث تؤدي مثل تلك الاغطية الى توكيد مشتقاتها من فنون واشكال تعبيرية اخرى تغني تلك الحركة بعناصر حيوية بطيئة الحركة ولكنها قوية التأثير مستقبلا — وباستثناء بعض الانفجارات الشعرية الغنائية لا نجد في الادب الحزبي لتلك الفترة نقطة واحدة مضيئة حتى في شكل مبادرات فردية — وواضح ان مفاهيم كالثقافة كانت تعنى في احسن الاحوال اجادة اثارة الجماهير بالخطب الدينية وغيرها للزوم تكبير الكوم بأي وسيلة ممكنة ، وقد لازم الفقر الادبي والفني تلك الفترة مما ينهض دليلا على عدم نضجها السياسي والفكري الكامل وعجزها عن استيعاب كل المحاولات في مجال الفنون وخاصة المسرح ، محاولات فردية ينقصها الكثير من اسباب الاستمرار ، ومع هذا ستبقى اسهامات كل الذين كتبوا للمسرح او اشتغلوا بفن المسرح — اسهامات رائدة ننظر لها بفخر واعزاز حيث انها فتحت الطريق لجيل جديد اتي ليطور ويخلق للمسرح السوداني شخصيته وتفرده المتميز ، وذلك من خلال الرؤية الثاقبة للتاريخ السابق ، وهي المهمة التي تحولت للمسرحيين بعد افتتاح الموسم الاول للمسرح القومي سنة ١٩٦٧ وافتتاح معهد للدراما سنة ١٩٦٨ وبقية النشاطات المسرحية في الجامعات والمدارس الثانوية ومسارح الاقاليم وغير ذلك .

بعد الاستقلال عام ١٩٥٦

في الفاتح من يناير سنة ١٩٥٦ استطاعت الحركة الوطنية السودانية ان تصل بنضال شعبنا للاستقلال السياسي — وما ان نال السودان استقلاله حتى تكالبت الاحزاب في صراع شديد من اجل السلطة ، واهملت كلية مسائل هامة تتعلق بشكل خاص بالادب الذي يعبر عن مرحلة ما بعد الاستقلال والكيفية التي يتم بها نشر الوعي الثقافي وبعث التراث العلمي والفني بغرض بناء انسان جديد — أما المسرح فقد سجل غيابا كاملا ما عدا تلك الاسكتشات القصيرة التي كانت تقدمها بعض الشخصيات الكوميدية امثال عثمان حميده ، الفاضل سعيد ، عثمان احمد ، محمود سراج ، اسماعيل خورشيد وغيرهم .. وهي في شكلها العام تتخذ الاضحاك سمة رئيسية رغم ما في بعضها من مرامي اجتماعية ونقد ظواهر سيئة تصور بهيئة مزرية ، الا انه وبطبيعة الحال كانت اعمالا قاصرة عن ان تلعب دورا فعالا وايجابيا . خاصة ان التعامل معها يتم باعتبارها فنون ما بعد الاستقلال ، والتي يتحتم فيها على الفنان ان يواكب احتياجات الانسان السوداني تحت مظلة حكم (لبيرالي) هو بأي حال يختلف عن عهود الاستعمار السابقة ، لهذا كانت اعمالا معزولة بحكم مضامينها التي لا ترقى لمستوى المرحلة .. وهذا لا يمنع من ان نعترف بأن الذين يقدمونها كانوا يعانون من شتى المضايقات وقصر الامكانيات .. ونستطيع ان نوجز القول بأن الفترة المباشرة لاستقلال السودان كانتخالية تماما مناي نشاط مسرحي يمكن ان يسجل كاسهام له ابعاده الفنية او الفكرية .. اذ ان عراك الاحزاب اثر كثيرا على مجمل القضايا المطروحة — السياسية والاقتصادية والفنية والادبية .. ووجدها العسكريون لقمة سائغة فكان انقلاب ابراهيم عبود العسكري في ١٧ نوفمبر سنة ١٩٥٨ وبالطبع لا يمكن ان نأمل من حكومة نوفمبر انهاضا جديدا على الاقل بالنسبة

للمسرح . واذا كان هناك شيء يستوقفنا في هذه المرحلة فانه بلا شك بناء اول دار كبيرة سميت بالمسرح القومي وتم بناؤها بمدينة ام درمان سنة ١٩٥٩ .. ولكن حتى هذا لا يشكل في حقيقة الامر انجازا له اهميته الخاصة اذا عرفنا شيئا عن اسباب بنائه او ما قدم فيه او حتى اذا تعرضنا لشكله في ذلك الوقت ..

كانت حكومة عبود تلجأ لشتى الوسائل لتشغل بها الرأي العام عن مسائل السياسة والتدهور الذي يشمل كل القطاعات تقريبا . وكان ان شهدنا ذلك الاهتمام الشديد بالرياضة حتى طغى على كل شيء . على مسائل تقع في اخص خصوصيات الشعب السوداني كالماء والخبز .. واضافت الحكومة لذلك بناء المسرح القومي يشارك في عملية الهاء الشعب عن واقع الحال .. ففيه كانت تقام الحفلات الغنائية وعروض الفرق الاجنبية الزائرة .. وعروض الفنون الشعبية ـ وعروض السيرك والاكروبات حتى ان وزير الاستعلامات والعمل وقتها صرح قائلا « لقد كبسنا لكم المسرح كبسا »

أما شكل المسرح فنسجل ذلك في الملاحظات التالية : ـ

١ ـ مساحة المسرح تكاد تكون نصف مساحة اي دار للرياضة .
٢ ـ خشبة المسرح تساوي تقريبا ضعف مساحة الخشبة بالمواصفات العالمية .
٣ ـ طريقة تركيب أدوات الاضاءة اتبع فيها اكثر الطرق تقليدية وبدائية ، اذ وضعت على سقف المسرح بشكل عشوائي .
٤ ـ سقف المسرح من (الزنك) وهو ما يتعارض مع جو السودان الحار جدا .
٥ ـ تشغيل الاضاءة يتم من داخل خشبة المسرح ومن خلف الكواليس حيث يتعذر على عامل الاضاءة رؤية ما على الخشبة .
٦ ـ بناء غرفة كبيرة لقسم الصوت دداخل خشبة المسرح في مقدمة يمين المسرح .
٧ ـ ارضية خشبة المسرح مفروشة بأردا انواع الاخشاب ، وفوق ذلك فهي من قطع خشبية صغيرة سمرت على شكل مربعات مما نتج عنه بروز المسامير وتشقق الخشب .
٨ ـ سوء تركيب الكواليس وكبر حجمها
٩ ـ بانوراما المسرح من القماش المقوى وتعمل بطريقة بدائية جدا .

هذا بالاضافة الى عدم توفر اي مستلزمات تكنيكية يتطلبها المسرح .

أما الصالة : ـ

١ ـ صالة مفتوحة .. لهذا يحلو للبعض تسميته بالمسرح الصيفي ، وهو لا صيفي ولا شتوي ولا خريفي .. فالجمهور يشكو من المسرح صيفا بسبب حرارة الجو والاتربة والرياح والاعاصير الكثيفة التي تجتاح العاصمة صيفا . ويشكو منه شتاء بسبب البرد القارس وبالطبع لا يمكن ان يعمل المسرح فترة موسم الامطار .
٢ ـ الصالة بنيت لتسع نحو ثلاثة آلاف شخص واحيانا اكثر من ذلك بكثير .
٣ ـ هذه الصالة بها اربعة بوابات كبيرة مثل ابواب (بابل وروما قديما) مما تتعذر معه عملية تنظيم دخول الرواد وخروجهم .
٤ ـ الصالة مقسمة الى ثلاثة اقسام ـ اول وثان وثالث ـ والمساوىء التي نجدها في قسم الدرجة الثالثة من حيث البعد وعدم سماع الصوت نجدها في الدرجة الاولى بشكل عكسي ـ أي القرب الشديد والصوت العالي .

وعلى كل ففي هذ المسرح قدم الكثيرون اعمالهم المسرحية ـ وبرز بشكل خاص المسرح الكوميدي . مما خلق جمهورا مسرحيا يعشق المسرح ويتلهف لرؤية اي انتاج فيه .. وبالطبع لا يمكن الغاء دور المسرح الكوميدي خلال هذه الفترة .. اولئك الذين عملوا بالاذاعة وانشأوا مسرح الاذاعة .. وكأنهم كانوا يعملون ضمن مسرح مبتدىء .. يعتمد الفكاهة هدفا اساسيا رغم وجود بعض المؤشرات التي تلامس سطح الواقع ملامسة خفيفة بقدر ما تسمح به السلطات وبقد ما تسمح به امكانياتهم . اسماء مثل الفاضل سعيد ، عثمان احمد حمد ، محمود سراج ، عثمان حميده ، حسن عبدالمجيد ، اسماعيل خورشيد ، واخرون كثيرون شاركوا في تلك الفترة وعملوا من اجل مسرح بدأت حقيقته تفرض نفسها بوضوح بثورة اكتوبر الشعبية المجيدة ..

ست سنوات هي عمر حكومة عبود العسكرية . وبمعنى اخر ست قرون مظلمة كالقرون الوسطى من عمر المسرح رغم التفاوت الكبير بين هذه وتلك ..

وكانت ثورة اكتوبر الشعبية سنة ١٩٦٤ تعبيرا صادقا وثوريا عن سخط الشعب بكل قطاعاته عن الفساد الذي لازم فترة حكومة نوفمبر .. ان اكتوبر وليد شرعي لطموح الشعب السوداني في ان يبني بلده بعيدا عن المزايدات المبتورة التي مثلتها فترة حكومة نوفمبر ـ جاءت تلك الثورة في سبيل انهاض المجتمع نحو غايات اكثر تطورا ونماء سواء على الجانب الاقتصادي ، السياسي ، الثقافي او الفني .. وبديهي ان ثورة شعبية كتلك مهما قيل عنها كانت قادرة تماما على انجاز متطلبات المرحلة وان تتخطى كل المعوقات التي وقفت في طريق تطور شعبنا . وكانت قادرة في ان تضع نهاية لكل اساليب القمع والارهاب والتضليل التي جثمت على صدر شعبنا حتى كتمت انفاسه. تجيء الثورة ايذانا بانتهاء صفحة داكنة واعلانا لانطلاقات ومؤشرات حقيقية لقوة الشعب السوداني متمثلا في كل قطاعاته ـ والتي رفضت مظاهر الترف والنمو البرجوازي الطفيلي التي اتسمت بها فترة حكومة عبود العسكرية ولكن.

هل حققت الثورة ما كان يؤمل فيه من ازدهار ؟ ازدهار يشمل على اقل تقدير بناء الحركة الفنية والادبية والثقافية ؟

للاسف الاجابة لا ! !

فبعد رحيل نوفمبر المهزوم عادت الاحزاب تتجمع ثانية للانقضاض على السلطة ·· وقبل ان يمر عام واحد كانت الثورة قد انتكست وصفيت كل الشعارات التي رفعتها الجماهير صاحبة المصلحة الحقيقية .

ان ثورة اكتوبر المجيدة تشكل نقطة انطلاق تاريخي هام رغم انتكاستها ·· اذ انها اكبر تجربة ثورية خاضتها الحركة الجماهيرية منذ الاستقلال ·· وان اي تقييم موضوعي لثورة اكتوبر لابد ان تتقدمه مسألة غياب الحزب الجماهيري الثوري التقدمي الواسع الانتشار الذي كان يمكن ان يتسلم زمام الامور فيبني سودان الثورة الجديد · هذا مع عدة اعتبارات وظروف اخرى ليس هذا مكانها

وهكذا مرة اخرى بدأ الصراع على كراسي الحكم قبل ان يتحسسوها جيدا ، وقبل ان ينفضوا عنها غبار السنوات الستة ، وعادت الاسطوانة القديمة · الاسطوانة التي مججنا استماعها · نفس الوجوه ونفس الاغنية ·· واكتسح اللحن (سوق المزايدات) وانتكست الديمقراطية التي حققتها ثورة اكتوبر وغاص السودان مرة اخرى في بئر من المشاكل والتناقضات والصراعات الشخصية ، ولكن لنسأل ماذا على صعيد المسرح ؟ همنا وشعبنا ··

اباد آماك

ان اي استهلال للنهضة المسرحية الجديدة التي افرزتها ثورة اكتوبر الشعبية يجب ان تبدأ من جماعة آباد آماك المسرحية ــ اذ كانت هذه تظاهرة مسرحية فائقة القيمة والتأثير ·· وستظل تجربة ابادامك دائما محط انظارنا ، وذلك لشعبيتها وصدقها وتلاحمها الشديد مع هموم الطبقات الكادحة ·· اذ اختطت منذ البداية مسارا فكريا واعيا ملتصقا وملتحما مع الدراما الشعبية الثورية ·· اذ استطاعت ــ رغم قصر مدتها ــ ان تبذر اول بذرة مسرحية تعبر تعبيرا صادقا عن هموم انساننا السوداني ــ قضاياه وصراعه الحاد مع الطبقات المستغلة والاقطاعية التي لم تتورع في استخدام كل الاساليب المشروعة وغير المشروعة لاغتيال الانسان السوداني البسيط وتجريده من حقوقه الشرعية · وان عملا مثل (عنبر جودة) يظل مرآة صادقة للمسرح الذي نسعى اليه · المسرح الذي يغوص دداخل وجدان الشعب السوداني ويختار من تراثه السياسي والادبي والشعبي والاسطوري صورا غنية بالملاحم والدراما التي تعكس حياة الشعب فتربي فيه حاسة التفكير والوعي وتدعوه للثورة والتغيير ·· فقد استطاع الاستاذ عبدالله علي ابراهيم وهو من ابرز جماعة أبادامك ــ استطاع ان يعيد للذاكرة حادثة جودة التي وقعت يوم ٢٦ فيراير سنة ١٩٥٦ « ففي ذلك التاريخ استشهد اختناقا ٢٠٣ من خيرة العناصر الفلاحية في (جوده) لا لشيء الا لانهم طالبوا بحقوقهم المشروعة ضمن نظام وقوانين البرجوازية وشبه الاقطاع ــ لم يطالبوا بكل حقهم الذي يخوله لهم قوة عملهم في اقسى الظروف الطبيعية ، لان المزارع ــ في ذلك الوقت ــ كان يعتمد على قوة عضلاته في الزراعة التي كانت تتم بأساليب بدائية ، ويقوم بتسليم المحصول للسيد الاقطاعي الذي يمنحه مقابلا لا يتجاوز حد الكفاف ·

لقد رفض المزارعون تسليم القطن للسلطة الاقطاعية وطالبوا ليس بقيمة عملهم لعام ١٩٥٦ بل عن قيمة عملهم السابق ايضا سنة ١٩٥٥، لقد سلموا المحصول ولم يقبضوا قرشا واحدا وانما استلموا ذرة وبضعة أذرع من الدمورية الرخيصة لذلك اتت الشرطة لتؤدي دورها الطبيعي في ظل نظام البرجوازية وشبه الاقطاع ، ليس لحماية الشعب والوقوف ضد مستغليه وانما لاخضاع واذلال الجماهير البائسة للقبول بواقع الاستغلال والجوع والمرض ، لقد كانت القوة من خمسة افراد تحمل السلاح ، وعبر المزارعون عن موقفهم بأن تمسكوا بحقهم بصلابة ورفضوا تسليم رطل واحد ما لم يستلموا حقوقهم كاملة ، لذلك اطلقت عليهم الشرطة الرصاص في محاولة لاقناعهم بقوة النار ، ورغم ذلك لم تتنازل الجماهير الكادحة التي قهرها الجوع والجهل ، وانما نهضت لتدافع بحزم عن نفسها وحقوقها وقبضت على ثلاثة ومات اثنان من رجال الشرطة برصاص زملائهم ، لقد كان موقف الجماهير الفلاحية انسانيا للغاية مع المعتقلين من رجال الشرطة ، لم تعذبهم ولم تحبسهم وانما انتزعت منهم سلاحهم واطلقت سراحهم بعد ان اكرمتهم ·

واحست سلطة البرجوازية والاقطاع ان سلطتها قد اهينت ، وادركت ان ما يحدث في (جوده) ما هو الا شرارة اولى ستتبعها ثورات في جميع انحاء البلاد ضد الاقطاع ، ولهذا تم تطويق قرية جودة بارتال من عربات الشرطة المدججة بالسلاح ، وادرك كادحو (جودة) عدم جدوى المقاومة لانها تعني المجزرة لهم وللاطفال الابرياء الصغار ــ لذلك استسلموا لاجهزة القمع مؤملين خيرا في عدالة البرجوازية والاقطاعية ــ والتقطت اجهزة القمع الوحشية ٢٠٣ من خيرة العناصر القيادية لكادحي (جودة) وحشرتهم في عنبر ضيق واحكمت اغلاق نوافذه من كل النواحي بالشرطة المسلحة وتركوهم ثلاثة ايام ليموتوا اختناقا ، ولم تشفع لهم صرخاتهم ولا توسلاتهم بأنهم يموتون اختناقا ، لم يطالبوا بالاكل ولا بالشرب وانما بمجرد الهواء ، لقد كانت الابواب موصدة وكذلك الشبابيك ، وهكذا بلا طعام ولا هواء، وعندما فتحوا الابواب في اليوم الثالث كان الجميع قد استشهدوا ·

حادثة واقعية من صميم الواقع السوداني ، وصياغة (أباداماكية) حولتها الدراما ثورية تعبر تماما عن حال الطبقات الكادحة وعن الظلم الشديد الذي يقع على كاهليها،

وعن همومها وسعيها للحصول على حقوقهـــا المغتصبـــة ، وتصويرا حقيقيا لطبيعة الطبقة الاقطاعية والراسماليـــة التي تمارس أسوأ انواع القمع والارهاب .

قدمت هـــذه الدراما الثورية بأبســط الامكانيات المتوفرة ! وباستغلال اقل ما يمكن الحصول عليه من مواد . بلا اي بذخ او ترف .. وقد اثبتت تلـــك الجماعـــة ان المسرح هو الممثل ، عندما يكون يقظا وواعيا وصادقـــا في ترجمة احاسيس المتفرج . وقد تمثلت صفة الصدق بوضوح شديد من خلال كل ما قدمته تظاهرة أبادماك الفنيـــة ، فسجلت بذلك حقيقة مسرحية في غاية الاهمية ، ولم تكتف الجماعة بعروض العاصمة وانما نقلت المسرح الى الاقاليم وخلقت من اي مكان ارضا خصبة للعمل المسرحي .

وقدم التجمع ايضا مسرحية (احزان ما بعد الساعة السادسة والنصف مساء) تاليف الاستاذ عبداللـــه علـــي ابراهيم بسباحة شارع القصر مما اثار انتبـــاه عشـــرات المواطنين الذين اصطفوا لمشاهدة المسرحية . والتي لاقـــت هجوما شديدا من صحـــف النظام وتقديرا مـــن مناصري التقدم ، وقدمت ايضا مسرحية (الفترينة) وعرضـــت بالمسرح القومي . كما قام التجمع بتقديم (خطبة دفاع عن سميح القاسم) ابان تعذيبـــه في سجون الارض المحتلـــة وانقطاع اخباره وارسلت برقيات لتجمعات الكتاب بباريس والقاهرة وبعض دول شرق اوربا .

لقد كانت تجربة أبادماك مؤشرا حقيقيا في كيفيـــة الاستفادة من المسرح بطرح قضايا ملحة وذات اهمية كبيرة ، ولقد حظيت التجربة بنجاح كبير والتف حولها عدد كبير من الشباب واعطاها كل امكانياته وجهده فرسخت في تاريخنا الحديث كعلامة مضيئة وستظل المبتدى دائما عندما نتحدث ميلاد المسرح الجديد .

المسرح الجامعي

لقد شهدت سنوات المخاض الثوري لاكتوبر المجيد احتفالا بريكسيا بالمسرح داخل الحرم الجامعي .. اذ قامت تظاهرة المسرح الجامعي .. رافد اخر من روافد الحركـــة المسرحية الجديدة في السودان . مواسم من العطاء ستظل اثاره المتعددة تشغل حيزا هاما في الخارطة المسرحية مهما حاول البعض سبه وشتمه بحجـــة لجوئه لما هو غـــير سوداني ونبدأ بهذه ..

ان المسرح ارث انساني حضاري لايتقيد بعوامل المكان ولا الزمان ، ولا يعترف بالتقسيمات الجغرافية والفـــوارق الجنسية والقبلية وغيرها .. فالتراث المسرحي ملك لكـــل الانسانية .. كل سكان العالم مدوا أياديهم واخذوا من موائد المسرح ، لم يقاضهم احد ولا عاتبهم او حاكمهم قانون ولا خرجوا عن ميثاق الفكر المسرحي .. فميثاق المســـرح يقول بتداول الفنون المسرحية ، ولن يتحقق مفعول المسرح الحقيقي الا اذا توفرت له اسباب التنقـــل والتداخـــل والتشابك ..

ان اسخيلوس لم يكتب للاغريق فقط بل كتب لكل الاجيال المتعاقبة .. وهكذا كان سوفوكيس ويوربيدســـ وارســـطو فانيس وشكسبير وموليير وابسن وتشيخوف واسترندبيرج وبيرانديللو وبرنادشو وبريشت ويوجـــين أونيل وجان جينيه وبدشنر ــ وهكذا يفعل بنتر وشوينكا وكل الكتاب المسرحيين العالميين .

فلا يضر ان يلجأ المسرح الجامعي الا الارث المسرحي العالمي بكل اتجاهاته بغية الاستفادة منه بطرح قيم وقضايا تخص انساننا الحاضر ــ وتبقى المسألة في كيفية الاختيار .. وسؤال لا يشغل من وقتنا الكثير .. يكفي ان نقرأ العناوين التالية كنماذج فقط لما قدمه المسرح الجامعي .

★ المغنية الصلعاء ــ الكراسي ــ الدرس (يوجين يونسكو)

★ الامبراطور جونز ــ (يوجين اونيل)

★ الحفل ــ الخطوبة (تشيخوف)

★ ماراصاد (بيتر فايس)

★ انت اللي قتلت الوحش (علي سالم)

★ جان دارك (جان انوى)

★ الزيارة (دورنمات)

★ قصة حديقة الحيوان (ادوارد البي)

وكثير من القمم المسرحية ــ وهي في خطها العام تمثل مسرحا جادا ومع ذلك فقد حفل الانتاج المسرحي بما هـــو كوميدي على درجة هائلة من الرقة والموضوعية من منا لـــم يضحك في مسرحيات مثل (انت اللي قتلت الوحشـــ) او (الحفلة) او (الخطوبة)

ان اي تقييم موضوعي للمسرح الجامعي يجـــب ان يخضع للاتي :

١ ــ العناصر التي قدمته جميعها هواة ولهم مشـــاغلهم الاخرى بجانب المسرح ومع ذلك اعطوه الكثير مـــن وقتهم وجهدهم .

٢ ــ مسرح ملتزم ــ اي مسرح جاد

٣ ــ مسرح طلابي والتعامل معه يجب ان يتم على هـــذا

الاساس ـ وان لا نتوقع منه ان يكـون مسـرحا جماهيريا ـ فتلك مهمة مسارح اخرى ٠

٤ ـ الجمهور الذي يشاهد العروض جمهور خاص ـ

ومع ذلك هل من سبيل للتساؤل عن عـدم وصول المسرح للجماهير ـ وطبيعي ان نجد جوابا شافيا ذلـك ان المسرح الجامعي نفسه كان يعاني دائما وباستمرار مـن اجل وجوده ـ سواء على الصعيد المحلـي (الجامعـة) او الخارجي (خارج الجامعة) ووقف بشجاعـة ضد كـل ممارسات المصادرة والمطاردة والمنع ـ ودفعـت عناصره ضريبة المعاناةالمسرحية ـ ولانها كانتحركة جادة فلميضع كلجهده هباء فقد حصدت الحركة المسرحية الجديدة معظم العاملين ـ حتىان المسرحالرسمي استعانبعدد منهم وهم اليوم اعضاء بارزون فيالحركة المسرحية ، وهناكمن ساهم في وضع اللبنات الجديدة لحركة المسرح السوداني ، اما قيمنا له كافراد ومسارهم الحالي فمسألة تقع في مكان اخر ٠

ومع ذلك فان للمسرح الجامعي عيوبه ومسالبـه ، ولعل اكثرها كما قلنا في بداية الحديث انه لـم يقدم ولا مسرحية سودانية واحدة ٠٠ وهي غلطة جسيمة ولا شك ـ خاصة وان اي ادعاء بعدم توافر النصوص السودانية وقتها امر مرفوض جملة وتفصيلا ـ اذ ان القارىء ادرك مـن خلال هذا الاستعراض السوداني ان المسرح السوداني دخل مرحلة التأليف منذ الثلاثينات ، وحتى اذا قبلنا بوجهة النظر التي تقول بانها نصوص ضعيفة شكلا ومضمونا ، فممـا لا جـدال فيـه انه كـان يمكـن تقديم اشكال مسـرحية مستوحاة من تراثنـا المزخـرف بكل ما هو مسـرحي ٠٠ ولـم يكـن صعبا ان يقـدم احـدهم مسرحية من تأليفه ٠٠ كما ان قبول تلك الجماعـة بـأن يكون مسرحهم خاصا بجمهور الطلاب كان يفترض معـه محاولة الخروج الى الثانويات واماكـن اخـرى يمكن ان تتقبله ـ رغم الاعتبارات التي سقناها مسبقا ٠

صحيح ان المسرح الجامعي كان ينقصه الكثير لاجل تحديد هويته ورسالته.. الا انه ايضا كانيحاول تجميع نفسه من خلال التجربة والممارسة والخبرة ٠٠ وقد لعبت الاجواء القاسية التي كان يعرض من خلالها في اضعافـه وانهاكه استهدفت تعطيله ٠٠ وهو ما سيكون الحديث عنـه في فصل اخر ٠

وهكذا نكون قد وصلنا الى معقل اخـر للنشـاط المسرحي نعني به المسرح القومي بام درمان ويحتاج منـا لوقفة طويلة ٠٠

فعل الشعر

مسلم الجابري

ملاحظة تاريخية :

« انحدر طلال عن قمة الجبل ، وتخطى قاعا عميقا فذهلنا امام هذا الجنون ، وكاننا قد صعقنا في أمكنتنا ، وهو مندفع كالسهم . وجمد الكون من حولنا ، وصمتت الطبيعة ، فلم يعد يسمع غير وقع سنابك فرسه . وتوقف اطلاق الرصاص من الجانبين ، وراح الجميع ينظرون الى طلال ، الذي ما كاد يقترب من العدو حتى صرخ صرخة الحرب : طلال ! طلال ! فتساقط عليه زخ من رصاص العدو ، مزق احشاءه فخر صريعا عن فرسه . »

من اعمدة الحكمة السبعة ص ٢٨٧ ط٢ ١٩٧١ بيروت م الاهلية

عندما تلقيت هذه الصورة للمشهد الذي عني الكاتب برسمه ، ونا اتابع كتابا يضم مئات الصفحات انجزها مؤلفها باسلوب متفرد ، كان انفعالي بالصورة قد انتهى الى الذهول عن تفاصيلها والاستيعاب الواعي لدراميتها ، وتحسس البعد الفني الذي عني المؤلف بجماليته ، وصياغته ، وكان ذلك شأن كل انفعال تلقائي بالفعل الحاد المدهش الذي تطغى دهشته على تفصيلاته Geshtatt وهذا واضح في التعامل الحسي مع الاشياء والوقائع حيث يفسر ذلك بتعذر استيعاب الذات اذ يمتنع الوعي ان يتساوى مع نفسه كما يستطيع التساوي مع الوجود في احتيازه عبر شفافية كاملة ، ولكنه لا يستطيع ان يتساوى مع فعله هذا الفعل الذي يتخطى نفسه بالضرورة ويخلق نفسه(١)

ومن زاوية أخرى نرى الكاتب قد استحضر صورة المشهد مرة أخرى ليعالجه بمستوى آخر هو : الكتابة بعد المحايثه والتكون حالة حدوث الواقعة ، فلا نراه ـ الآن ـ متخلصا من ذلك الذهول الذي سيطر عليه لحظة المحايثه ، رغم مضي مدة على ذلك كافية لاستقراره في الذات ، وتحوّله الى وجود يمكن احتيازه . فالصورة مثقلة باسقاطات الكاتب الذاتية : (الذهول) (والجنون) (صمت الطبيعة) وجمود الكون ، ولم اكن اطالب الكاتب أن ينقل المشهد كما تلقاه للوهلة الخالصة ، فلو أنه عاد ليعالجه من زاوية أخرى لتلقيناه منه بشكل آخر . كما لم اكن اراني مطالبا باكثر من « وعي اجمالي » للمشهد وانا اتكون من خلال معايشتي له بمستوى آخر مثلما انا الآن مطالب برؤية ومعالجة أخرى تتعلق بموضوع الكتابة .

ولا تهمنا من الحادث المذكور تفاصيله ـ التي سنعود اليها ـ بقدر ماتهمنا هوية بطله ، وتربته والغرض الذي استهدفه من فعله ، وطلال هذا أحد العرب الذين ناضلوا ضد القهر التركي في مطلع القرن الحالي من أجل أرض متحررة ، ودولة عربية موحدة مستقلة .

وهو صورة بالغة الوضوح لتفتح الوعي القومي وازدهار الحماس الثوري عند اولئك العرب الذين يقول عنهم الكاتب نفسه :

« وكان على المستشارين أن يفهموا تماما : أن العرب اذا ما اعتمدوا عقيدة قوية واعطوا مقدرات أمورهم الى بني مدجج بالسلاح ليوجه أمورهم وجهودهم الضخمة ، فان في استطاعتهم أن يصلوا لا الى دمشق فقط بن الى ابواب القسطنطينية ايضا »(٢)

ان لعروبة البطل ، في هذا الحادث اهمية خاصة لا لان التاريخ العربي خال من هذه المشاهد الدرامية الحادة ولكن الطريقة والظرف الذي رافق لحظة الانفجار عند هذا البطل لم تتوافر عليها الاحداث المهمة في تاريخنا لتصور لنا مثل هذه المشاهد بالدقة ورصد التنامي التراجيدي النقطة التي سوف نفضي عنها الى صلب الموضوع هو الغرض الذي استهدفه من استشهاده بتلك الطريقة ـ التي استعصى على رفاقه استيعابها وهم يعايشون لحظات تنفيذها الرهيبة ـ لاشك أن اهداف المقاومة وقيمها عند طلال ورفاقه ـ كانت واضحة قبل تلك اللحظات الا اننا في هذا والفعل وقيمها المختلف في الطريقة والقوة. علينا ان نبحث عن قيمة وهدف يختلفان عما هما عليه في فكر حركة المقاومة العامة ولعلنا نجد في ذلك تفسير « سيمون دوبو فوار » في أعمال المقاومة الفرنسية ضد الاحتلال النازي : « ان المقاومة لم تكن تطمح الى نتائج ايجابية مجدية ، بل كانت رفضا وتمردا واستشهادا . ففي لحظة الرفض ينتفى ما في العمل من تناقض ، وتندمج الوسيلة والغاية ؛ »(٣) .

ليس في هذا ما يثير الذعر كما يرى ـ روجيه غارودي ـ اذا طبقناه على مثل هذه الحالات وان « خلق هوة اخلاقية بين القوى المحتلة والشعب الخاضع للاحتلال تجعل التعاون مستحيلا »(٤) يعتبر (نتيجة ايجابية مجدية) أما تحطيم القوى المحتلة فتتكفل به مسيرة المقاومة العامة التي سوف تتحول الى ثورة عارمة .

وفي رد الفعل الآني لجماعة « طلال » بامكاننا تلمس هذه الهوة ومدى العمق الذي طرأ عليها بعد استشهاده كما اننا سوف نرى ان هذه الهوة شرطا من شروط الاستمرار في الاضرار بالعدو ومن ثم القضاء عليه يقول المؤلف :

« تابع ، عوده » هذه المأساة حانقا مزمجرا ثم قال: رحمة الله عليه. سيدفعون غاليا ثمن قتلك يا «طلال» وهز اللجام وتقدم بتؤده نحو العدو فيما دفعنا الفلاحين الى تقطيع جناحي الاتراك .

استيقظ اسد القتال في نفس عودة ساعتئذ ، فأصبح بحكم الواقع والقدر رئيسنا جميعا وتمكن بمناورة بارعة أن يجر العدو الى أرض رديئة ويقطع اوصاله الى ثلاث قطع تولينا أمر تلك القطع الواحدة بعد الاخرى وافنيناها عن بكرة أبيها انتقاما لمذبحة » طفس « ولمقتل طلال أحد قادتنا الشجعان(٥) » .

المدخل :

(١)

اذا كان فعل الانسان شرط وجوده فان وعيه شرط فعله وبتدرج الوعي واختلافه يختلف الفعل الانساني سموا ومفارقة أو ارتكاسا في الضرورة وانحطاطا .

فاذا قال « هيجل » ان صفحات الراحة في التاريخ بيضاء أو قال ماركس في رده على شكوك « كوغلمان »بنجاح الثورة عام ١٨٧١ : « ان صنع التاريخ سيكون دون ريب امرا ميسورا لو كان يمكن أن يتم بعدم خوضنا المعركة الا حين يكون مؤكدا أن الحظوظ الى جانبنا(٦) » أو : « إن التاريخ ليس الا انتاج الانسان لذاته (٧)» فان المعني بذلك : **(المبادرة لاختيار مشروع ممكن تعبر به الحرية عن نفسها وتتجلى فيه المعرفة ، وتحركه الحاجة التي تأخذ شكل الضرورة التاريخية المؤدية الى الثورة التي تولد القيم من خلال ممارستها)** . فالانسان وقيمه يولدان من خلال الفعل وهذا الفعل هو الذي يشكل التاريخ ، ويحظى بالعناية ليطالعنا من خلال المسيرة الانسانية الطويلة باشكاله وميادينه المختلفة ، فقد حملت لنا جدران الكهوف صورة تعرفنا على انماط « فعل الانسان » البدائي ، مرسومة بدماء الفرائس التي نشبت معركته الاولى معها لان هذه الرسوم تأريخا لذلك الفعل كانت موضع عناية مؤرخي النشاط الانساني يقول فيشر :

« وعندما أصبح الانسان صيادا انحفرت فجأة بين عالم الانسان وعالم الحيوان هوّة مليئة بالدم : لقد اصبح الانسان قاتل حيوانات ، بالرغم من أنه ظل يعتبرها اسلافا له واقارب ، لقد دمر بذلك وحدة الحياة ، وبرغم أنه حاول بأستمرار ان يوهم نفسه حول طبيعة جريمته بزعمه أن اكل الحيوان المقتول هو مجرد « تمثله » وأن الحيوان يستمر اذن في الحياة داخل الجهاز العضوي البشري فهو مازال يخاف انتقام الحيوانات التي كانت اسلافه واخوته. فالمراة ترضع الحيوان والرجل يقتله ، وهكذا فان العديد من قبائل الصيادين توصلت الى الاعتقاد بوجود علاقة غامضة بين نسائهم وبين طرائدهم مع كل ما يجر هذا الاعتقاد من تناقضات .

وينبغي أن نأخذ هذا كله بعين الاعتبار ، اذا كنا نريد فهم الاهمية الكبيرة لصور الحيوانات بالنسبة لانسان العصر الحجري والالتزام الرهيب الذي يلتزم به السحرة للسيطرة على الطبيعة يجعل صورهم شبيهة بالمثال المقلد قدر الامكان . فالساحر كما قلنا ذلك انفا ، يتسنم صور الجواميس ، وهو يرتدي قناعا حيوانيا ، ويتأمل كل الذين يدخلون بعين واسعة مرعبة(٨) » .

وحين يوسع الانسان « معركته » الدائبة الى ميادين اخرى ويصطنع لها اشكالا جديدة بحكم المعرفة المتطورة تحدثنا الملاحم الاسطورية في فترة تالية عن « فعل الانسان»

وثورته ضد الطبيعة أو الالهة التي نشأت عنها الاسطورة وهي : التي كان الانسان يخلق نفسه من خلالها خلقا متصلا وهي الحلم الذي كان يحيا الانسان فيه فيكون له بمستوى الفعل الخلاق ، يعرفها « فان ديرليوف » : عودة الى الجوهري الى الانسان الذي ينتصب والذي يعرف كيف يقول « لا » كما اعطي له كواقع(٩) وهي تذكرنا بمبادرات « بروميثيوس » و « ايكار »و « انتيغونا » و « بغماليون » . كما حملت لنا « الالياذة ، والاوديسا » صور تلك المعركة في حقبة تاريخية معينة والتي تنوعت فيها اساليب الصراع حتى شملت الكون بأكمله واذا كان هوميروس قد حصر هذه المعركة في طبقات معينة هي : (الملوك والنبلاء) (الالهة) (المخلوقات الخرافية) فانه يعبر عن ذلك الحلم والنموذج والنبراس الذي تتوخاه العامة في تلك الاساطير . كما أن هوميروس لاينسى وهي في غمرة فعله الفني ان يذكرنا بتلك الطبقة تشبهاته المتوالية عن مجموعة الفلاحين الذين يجمعون محصول الشعير ، ومجموعة من الصبية يضربون ثورا ليبعدوه عن حقل مزروع بنبات القمح ، مجموعة من العمال يقطعون شجرة فيشقون ساقها الى الواح ويصنعون منها سفينة ، امرأة تغزل الصوف حتى توفر القوت الضروري لاطفالها .

وعندما يذكر درع « اخيليوس » الذي صنعه له الرب « هيفاستوس » ينطلق في وصف المشاهد المنقوشة عليه ومن تلك النقوش مهاجمة الجيوش التي يقودها « آريس » و « اثينا » للرعاة الآمنين والاستيلاء على ماشيتهم وهؤلاء الرعاة المتضررون هم طبقة العامة(١٠) . وهناك صورة أخرى في التاريخ تحدثنا عن هذا الصراع الدائب والفعل الخلاق الذي توجد القيم من خلاله تقول الاسطورة : ان اوزدريس كان الهاً حاكما ، عندما حقد عليه شقيقه « ست » وبمؤامرة خسيسة قضى عليه ثم دفن جثمانه بعيدا . ولما افتقدت ايزيس زوجها (اوزوريس) وعلمت بنأ مقتله بكت وناحت ثم ظلت تبحث عن جثمانه زمنا حتى عثرت عليه . وبمعاونة اله خاص حملت منه وانجبت ابنهما « حورس » وبعد أن شب قامت بينه وبين عمه « ست » معارك طويلة انتهت باحتكامهما الى الالهة . واذ ذاك عمل حورس على احياء راوزريس ، الذي حوكم امام الالهة ثم برىء وقضت الالهة في شأن حورس باحقية في عرش والده ، فصار هو ملك مملكة الاحياء بينما صار (راوزوريس) ملكا لمملكة الموتى « مملكة الغرب » .

فكأن الفكر المصري لم يستطيع أن يتصور سمو الالهة دون واقع يفيد معنى التجربة ويدل على السبق في اختبار الذات ، وبالتجربة وحدها صار اوزوريس مثلا اعلى للاستقامة « يفعلها ويعيش فيها » كما اصبحت (ايزنيس) رمزا للوفاء والاخلاص ، وعد حورس تقييما ثابتا للكفاح والنصر(١١) .

واذ نتحدث عن تطور الفعل الانساني لا نريد أن نقع في السرد التأريخي اكثر مما نريد الاشارة الى أن الوعي الانساني يسير مواكبا للفعل فقدر تأثيره في الطبيعة وطموحه المتواصل الى ذلك ، يتهيأ له اكتشافها واكتشاف ذاته من خلال تلك العملية المزدوجة أعنى مسألة الفعل والمعرفة .

ان التاثير المعين الذي يتركه فعل ما هو نتيجة الوعي المواكب للفعل المستهدف تحقيق غاية ما ، وبذلك النشاط الواعي يتميز الانسان عن غيره من الحيوانات ، بعد اجتياز طريق طويل ، فالعمل الذي تحدده الغاية انما كان نتيجة لعملية تطور جاهدة ، يقول ماركس في تعريفاته للعمل : « ان نقطة انطلاقنا هي العمل بشكل يخص الانسان فقط . ان العنكبوت يقوم بعمليات شبيهة بالتي يقوم بها الحائك ، والنملة تمزج في بنية خلاياها الشمعية براعة أكثر من مهندس . ولكن الذي يميز منذ البدء ، اكثر المهندسين فشلا عن أكثر النحل خبرة، هو انه بنى الخلية في رأسه قبل أن يبنيها في القفير . والنتيجة التي يفضي اليها العمل توجد فكريا في تخيل الشغيل . فهو اذن لا يحدث تغييرا شكليا في المواد الطبيعية وحسب ، بل هو ينفذ في الوقت نفسه هدفه الخاص ، الذي يعين ، والذي يحدد ، بمثابة قانون نمط عمله ، وبموجبه ينبغي ان يخضع ارادته »(١٣) ان اتجاه الانسان للهدف الذي ينفي شروط الضرورة ويمنح التوازن في العالم بمقدار ما تم من السيطرة على الطبيعة ، ليشكل التجربة الانسانية العظيمة التي ترتب عليها تطور الوعي وميلاد العقل .

« فالوجود الاول للانسان كان وجود الحيوان اللبون . فالانسان حيوان لبون ، ولكنه بدأ يعمل شيئا يختلف عن جميع الحيوانات اللبون الاخرى فالحيوان ايضا يعمل تبعا « لتجربته » أي بموجب انعكاسات محددة ؛ وهذا ما نسميه ب (غريزة) الحيوان . اما الجهاز العضوي الذي اصبح الانسان ، فقد اكتسب نوعا جديدا من التجربة ، ادى به الى نقطة ، تحول فريدة وان كانت قد بدت في بادى الامر قليلة الاهمية : أي الادراك بأن الطبيعة يمكن استخدامها كوسيلة لتحقيق أهداف الانسان »(١٤) .

وجماع هذا الفعل الانساني منذ بزوغ الوعي حتى محاولة السيطرة على الطبيعة بواسطة السحر والمحاكاة، عندما كان الانسان يقيم طقوسا سحرية يتقمص من خلالها ظاهرة طبيعية معينة أو شيئا معينا مما اصبحت حاجته ملحة الى وجوده ، أو يرسم على جدران كهفه الاول رسوما تمثل انواعا مختلفة من الحيوانات والطيور والاسماك التي كان يصطادها لغذائه اعتقادا منه ــ حسب الدافع السحري ــ بأن رسم تلك الحيوانات يجعلها تحت سيطرته .

أو صنع منحوتات صغيرة على شكل الدمى من العاج والعظام والحجر والطين يمثل قسم منها نساءا

حبالى ، لغرض التشبه بالقوى الخلاقة في الطبيعة وتجسيدها بالام لتصبح أما والاهة يتقرب اليها بالعبادة والنذور . أو كتابته الاغاني والاناشيد الدينية التي تضمنت اساطير يعيشها على مستوى الحلم وتمثل تطلعه الى مزيد من السيطرة والتي تطورت الى ملاحم اعتبرها (ماركس) : الشكل الفني لمجتمع ضعيف التطور . » فما عكسه هوميروس واسخيلوس ، وسوفكلس في أعمالهم ... حتى (الرواية الجديدة) التي تحمل نموذج العمل ونبراسه وتحمل معها زمانيتها. والذي يسعى بطلها قضيته يطرحها على الانسان وضع تاريخي فيكتشف معناها الانساني ويؤلف لدينا انتصاره او اخفاقه يقظة مسؤولة لحل قضايا عصرنا .

كل ذلك يشكل تاريخ تجربة الانسانية الكبرى . ويساعدنا على استلهامها والاستفادة منها في تجارب جديدة تداب في استمراريتها بحكم مواجهة الضرورة المحاولة للخروج من قبضتها .

« ان تاريخ الانسانية ، شأنه شأن العالم ذاته ، ليس مجرد انقطاع متناقض ، وانما هو استمرار ايضا . ان ثمة أشياء قديمة ومنسية ، تبدو كأن الزمن قد يمضي عليها تبقى محفوظة فينا ، وتستمر في احداث اثرها علينا ، (دون أن نعيرها اهتماما في الغالب) وفجأة تطفو على السطح وتكلمنا اشبه باشباح ، « هادس » التي غذاها (اوليس) بدمه . وفي مراحل مختلفة ، وتبعا للوضع الاجتماعي ، وحاجات الطبقات الصاعدة او المنحدرة تعود الى الظهور اشياء متعددة كامنة أو مفقودة ، وتسيقظ على حياة جديدة ، ولم يكن من قبيل المصادفة أن « ليسنغ » و « هردر » في ثورتهما على آفات الاقطاعية والبلاط في عصرهما ، قد اكتشفا شكسبير ، وقدماه للالمان وكذلك ليس من قبيل المصادفة أن تعود أوربا الغربية اليوم في رفضها للنزعة الانسانية وفي طابع صنمية مؤسساتها ، الى صنمية ما قبل التاريخ ، وتؤلف اساطير كاذبة لكي تخفى قضاياها الفعلية »(١٥)

(٢)

واذا كان معنى التاريخ قد ولد مع الانسان الاول، مع العمل الاول ، مع المشروع الاول وهذا المعنى يغتنى بكل مشروعات البشر ، فان علينا ـ من أجل مهمات تقتضى الاداء وخلق ينتظر ـ ان ننفتح على تلك المشروعات ونرصد فيها اللحظة الوعي الفاعلة أو النموذج الذي له دور متفرد ونمط اعلى في تحقيقها والوصول بها الى ارقى اهدافها ، ولا يتيسر ذلك لنا الا بالاهتمام باشكال النشاط الانساني في جميع ميادينه ، بدأ باستعماله الادوات « التي ميزت عمله البشري بدقة حتى عرف فرانكلن الانسان قائلا : الانسان هو : حيوان يصنع الادوات »(١٦) وانتهاءا بارقى الاشكال التجريدية التي ابتكرها من اجل تحقيق مزيد من السيطرة والتوازن في العالم المحيط به .

ان التأكيد على الاهتمام بتاريخ النشاط الانساني على هذه الصورة يعني مجابهة الاراء المناوئة التي تواجهنا بالتنكر للانسان ونشاطه معا وتغيرهما زيفا لا يستحق الاهتمام ، (وسبب هذا الزيف أن الجنس البشري شرع في مسيرته من الخطوة الاولى الخاطئة كما يقول (فرانز) في تبريره لمسلكه الجنوني ، ومن ثم فالمفارقه الاولى ، في الحياة الانسانية على هذه الارض كانت بين الحقيقة والزيف ومن هذه المفارقة ظل البشر تائهين في وادي الظلام لا يفرقون بين يمنهم وشمالهم (١٧)

أو مجابهة النزعات التي اهملت تاريخ الانسان بحجة « التطهير واختزال المعلومات » وقد ظهرت هذه المحاولات في أوربا وامريكا بين عامي ١٩٢٠ ـ ١٩٤٠ في مدرسة تدعو الى نبذ التاريخ ، ويعتمد انصار الحركة التطهيرية على فكرة نبذ التاريخ والعودة الى الاشكال الاولية التي نتخيلها عن المواد والمشاعر والافكار وينتمي انصار هذه الحركة الى فئة وحدت في عهود مختلفة عبر التاريخ ، وفي القرن الحالي يناصرها رواد الحركة الوظيفية وتضم الحركة الاخيرة رجالا مثل

ولتر جربيوس ممن أخذوا على عاتقهم مواصلة العمل الذي بدأه اسلافهم من رواد الحركة التطهيرية(١٨) .

ان العمل هو الذي خلق الانسان وفي سياق العمل تطور الوعي البشري ليواصل نشاطه الانتاجي بصورة أفضل من وخلال الرقابة التي تتم بها مواصلة ذلك النشاط تنبثق لحظات فاعلة تترك تأثيرا على سياق تلك المسيرة وتحدث تطورا في القوى المنتجة والعلاقات التي تقوم بين الناس وتحددها هذه القوى .

عند هذه اللحظات الحاسمة يقف التاريخ ليمنحها مزيدا من الاهتمام ، ويقف الفن ليصطفيها من أجل الامساك بها واعطائها بعدا اخر . هذه اللحظات التي تعطي التاريخ معنى اكثر عمقا وتعطي الفن جوهرا يستأهل التخليد والتوسعة ؛ هي التي تعطي (الفعل) الذي يمتلك قوة جمالية مدهشة ومؤثرة يشكل التاريخ ويستقطب اشكال الفن .

ان تمحور الفن والتاريخ عند فاعلية هذه اللحظة من وعي الانسان يحدث بوحي بوحدة الغرض والطبيعة فيهما وتلك ملابسة خطيرة قو يكون الخطأ بسببها يحدث كارثة فنية :

« عرف cassir كاسيرر الفن بأنه لغة رمزية ، وقد هيمن هذا التعريف على الدراسات الفنية في القرن العشرين فظهر الى الوجود تاريخ جديد للثقافة يستند الى الفكرة القائلة بأن الفن تعبير رمزي وبهذه الطريقة أمكن ربط الفن بسائر اجزاء التاريخ »(١٩) .

ويتحدث رولان بارت عن الرواية قائلا : (فكروية مؤلفات القرن التاسع عشر الكبيرة عبرت عن ذاتها في صفحات طويلة من السرد نجدها في الرواية وفي التاريخ، وهذا السرد وهو ضرب من ضروب الاضفاء المسطح لعالم منحنى ومترابط نجد صورته المنتقصة في حنايا نوع ادبي ولد اذ ذاك هو : الرواية المسلسلة ، ومع ذلك فان السرد القصصي ليس بالضرورة قانون هذا النوع)[٢٠]

ان استفادة معنى تاريخيا من الفن لا يصيره تاريخا لان التاريخ يختلف عن الفن باعتباره حوارا مع الماضي بينما الفن « فعل » احضار لتلك الدهشة التي احدثها الماضي ، التاريخ عناية بالحدث والفن امساك بما وراء الحدث .

قد نفيد معنى تاريخيا من صورة ظبي رسمت باللون الاحمر على جدران احد الكهوف في افريقيا أو اوربا الجنوبية ، أو نلاحظ رقصة طقسية لبعض القبائل البدائية في احدى غابات افريقيا الاولى الا اننا لا ينبغي ان نقف عند هذا الحد من الافادة لنطمس البعد الاساسي لتلك الافعال) .

يبدو نشاط الانسان في فجر التاريخ متقارب الانماط ذا وتيرة واحدة الا انه بعد اتساع نشاطه بحكم الحاجة وتطور وعيه من خلال العمل انتهى الى نشاطات جديدة ذات اهداف متباعدة بل ثانوية . ان قتل الحيوان بدافع الجوع أو الدفاع عن النفس يستهدف الافلات من احدى الضرورتين اللتين تحكمان حياة الغابة ، الخوف والجوع . الا أنه عندما يستحضر هذا الفعل مرة اخرى برسم أو نحت أو رقصة طقسية تصحبها الحركات والصيحات العنيفة ، يعبر عن هدف اخر له شروطه ودلالته التي تبتعد به عن الفعل الاول .

« لقد كتب فروبينيوس بصدد القبيلة الافريقية « كوليالي » يقول : كلما افترس أسد أو فهد رجلا كانت تقام ذبيحة في الغابة، ويقتل الحيوان . وكان هناك مكان خاص يدعى « موليكوري نياما » معد في الغابة ، وهو كناية عن سياج من اشواك مستدير الشكل ،وضع في وسطه شكل صلصالي لاراس له يمثل حيوانا مفترسا، وعندما يقتل الاسد أو الفهد يسلخ جلده ما عدا رأسه ، ويوضع الجلد والرأس حول الكتلة الصلصالية . ثم يتحلق المقاتلون حول السياج ، حيث تكون صورة الحيوان في الداخل بينما الصيادون يرقصون في الخارج. وفي هذا الوقت تجري عملية دفن جسم الحيوان »[٢١] .

ان هذه الرقصة في جوهرها شكل بدائي للفن يستهدف استحضار تلك الدهشة الاولى التي احدثها قتل (فهد) أو (أسد) والامساك بها وضعها في متناول جماعة بشرية موسعة لجعلها في عمق يستقطب مشاركة وجدانية جماعية .

(٣)

لقد احدث افتراس اسد احد رجال القبيلة فجوة في علاقاتها الحميمة مع الحياة وسببت هذه الفجوة خوفا وخللا مستمرين يستلزمان حقدا وتحسبا وشعورا غامضا حزينا يعبر عن نفسه (بالفعل) = قتل الاسد وباستعادة الفعل = تلك الرقصة الطقسية .[٢٢] وكلا الفعلين يزيحان عن كاهله عبء ذلك الشعور ويعيدان الهدوء والتوازن الى علاقاته بالحياة . ولكن من ينكر أن « الفعل » الثاني يختلف عن الاول من حيث الخصائص والشروط والغاية . واننا اذ نميز بينهما على هذا النحو لا نريد أن نعطي الفعل ، الاول مكانة على حساب الثاني فنقع في « الافلاطونية ، التي لا ترى في الفن الا تقليدا لما هو تقليد (مثال المثال) وبالتالي تسقطه من اهتماماتها بل تحاول القذف به خارج الجمهورية ، [٢٣] . كما اننا لا نريد أن نعطي الفعل ، الاول مكانة على حساب الثاني خصائص واحدة ، تقدمنا خطوة أخرى فبحثنا عن الجمال فيهما فسنجد أن لكل منهما جمالية الخاصة به . بل توازنا جماليا بحكم العلاقة بينهما ان الفعل الاول من خصائصه الحدة والصعوبة والسرعة التي تستعصي على الاستيعاب ـ كما اشرت آنفا ـ ولكنه يمتلك تلك الدهشة العظيمة والحضور الخالق الذي يستهدفه (الفن) ـ (الفعل الثاني) ويضيف اليهما بروية مبدعة ابعادا جمالية أخرى تتميز بالخلود والحضور المستمر ، ان المشاعر التي التهبت بنار الحماس في المرحلة كانت عنيفة مضطرمة احرقت (الزمن والتجربة) ولكنها خلفت « تلك الحرارة الحلوة المعتدلة البلسمية ، التي تسري في الامزجة المتباينة ، برطوبة معينة تمت بنسب الى رطوبة الدم سريان النسغ المغذي ، فتقسمها ، وتلطفها ، وتهذب من خشونها ، وتخفف من حدة اجزائها ، ثم تفضي بها الى درجة من العذوبة والصفاء حتى لتجد نفسها متناسبة مع طبيعتنا[٢٤] .

الا ان النار لها جمالها وهي (تشتعل) ولها فاعليتها وهي (تحرق) وان كانت مختلفة عن تلك النار التي حدثنا عنها طبيب (غاستون باشلار) .

« ان كل عمل فني فعل وتعبير لارادة مبدعة »[٢٥] ولكن هذه الارادة المبدعة مترتبة على ارادة سابقة لها ميدان فعلها وابداعها ، وجمالها ، ولكننا حتى الان لم نتحر ذلك « الجمال » الا بواسطة (الفن) فاننا لا نمسك بذلك « الفعل الذي يمتاز بأنه مهم وتام » الا بواسطة المحاكاة ـ كما يقول ارسطو ـ واللغة المزيغة السارة) .

ولما كان الفن هو الوسيلة الوحيدة والطريق الى استحضار تلك اللحظات الجميلة الفاربة من تجاربنا اكتسب تقنية عظيمة بحجم الزمن الذي عاشه ، والتجارب العظيمة التي اعتنى بها ، انه اذن تجربة وتقنية يقول فيشر : « لكي يصبح الانسان فنانا ، ينبغي له بالضرورة

أن يتحكم بالتجربة ، وان يحولها الى ذكرى ، الى تعبير ويحول المادة الى شكل ، فليست الافعال كل شيء بالنسبة للفنان اذ ينبغي له ايضا ان يعرف حرفته ، وان يحبها ، وان يفهم كل قواعدها ، وتقنيتها ، واشكالها ، وشروطها التي يفضلها يمكنه ان يروض الطبيعة الشرسة ، ويخضعها لقوانين الفن ان الوجد الشديد الذي يحرق الفنان الهاوي يخدم الفنان الحق بحيث لا يقع فريسة للوحش ، بل يروضه .

ان تقنية الفنان هي ـ اذن ـ ترويض لشراسة الفعل أو تعميق لبداهته وعفويته وحدته ، ومن ثم اقراره في حيز يمكن للانسان استيعابه والتحكم به ، الا اننا بقدر ما اتقنا العملية الفنية وتحكمنا بفعل الفن اهملنا تلك الجمالية الاصيلة ، وطمسنا ـ في احيان كثيرة ـ جوهرها بفعل هذه التقنية ، ان الملحمة الشعرية المسرحية الاغريقية هما حكاية للفعل كما في تعريف (ارسطو) الا اننا لا نجد مثولا فهما للفعل الانساني لنكتشف قوانينه ونتحسس جماليته في عفويتها الاولى ان ابطال هوميروس الذين يشكلون احداث (الالياذة) و (الاوديسا) هم آلهة أو انصاف آلهة ، أو مخلوقات خرافةكما ان اكثر اعمال المسرحاليوناني ـ والاستشهاد هنا يخص بعض المسرحيات العظيمة التي تتحدث عن فعل انساني اصيل واخص « انتيفونا » لسوفوكل ، ـ تهيمن عليها تلك القوى الخارقة التي لايمتلك فيها الانسان ارادته ، : (كانت موضوعات التراجيديا مقتبسة من اساطير البطولة المنثورة فوق مائدة هوميروس . ويلخص لنا الدكتور مصطفى سويف الحديث عن هذه الظاهرة بقوله : « وكان الممثلون ينتعلون احذية مرتفعة مما يضفي عليهم قامة فوق انسانية وكانوا يلبسون اقنعة ، والقناع من شأنه أن يخفي كل تعبير يمكن أن يبديه الوجه ولذلك كان الممثل يعتمد على اشارته ووضوح مقاطعه وقوتها ، وبالتالي كان التهويل الدرامائي مهمته الاولى وكان المسرح الاغريقي خطابيا ، والواقع اننا نستطيع ان نلخص خصائص الفن في القرن الخامس على النحو التالي: في النحت كان فيدياس يصنع تماثيله من العاج والذهب ويضفي عليها صورة توحي بالكمال وفي الادب كان سوفو كل يتخذ مادة تمثيلياته من الاساطير ، وكل من فيها انصاف آلهة ، ويصبغها بصبغة التهويل في العواطف وفي التعبير . »(٢٦) .

ان هذه النزعة في الفن الاغريقي لم تلبث ان ارتدت على نفسها وانتحت جانبا معاكسا لمسيرة الفن في مرحلة سابقة ـ وذلك ضمن شروط اجتماعية ـ ساهمت في التطويح بالقيم السائدة ، في الفن والتي كانت قد استنفدت اغراضها وحيويتها .

وفي القرن الرابع قبل الميلاد من تاريخ (اثينا) لم يكن (براكستيل) كسلفه (فدياس) يتخذ مادة تماثيله من الذهب والعاج . كما افرغ فيها روحا انسانيا لم يكن ملحوظا في اعمال فدياس الذي كان يضفى على تماثيله طابعا الهيا والهة اسطورية .

واصبح العري طابعا سائدا حتى شمل تماثيل الالهة واصبح تمثال افروديت ذو الابهة الالهية عند (فدياس) امرأة عارية فيها ، رخاصة وابتذال في التمثال الذي قدمه براكستيل لشعب (كيندوس) .

وفي المسرح تأكدت روح السخرية بتناقضات الانسان في كوميديات ارسطوفان الذي انتهيت سخريته بملك اثينا Cleon كليون الذي كان يحكمها اثناء الحرب مع اسبارطة ٤٣١ـ٤٠٣ قم الى ان يصفه (بالدباغ) وكان رصيده في الفن أن يتخذ خامات اعماله من تناقضات ومفارقات العناصر الانسانية الخالصة .

اما يوربيدس فقد اصبحت الالهة عنده مغرقة في الانسانية حتى أنه لم تر في مشكلة جاسون وميديا أكثر من مشكلة زوجية معقدة واباح لنفسه أن يظهر الشحاذين والمتسولين على المسرح وكان العنصر الرومانتيكي بارزا عنده كما كان بارزا عند براكستيل(٢٧) وان الفعل الانساني العظيم الذي يمتلك القوة الحقيقية للسمو بالانسان يكاد يتوارى وينطمس بين تلك النزعتين ان التراجيديا الاثينية ترى ان (الانسان ظل منقشع وان الاول والاخر والوسط هو الله وهو ميزان كل شيء . واذا افلتت بعض الاعمال الفنية من هذا الاسار لتقدم لنا فعلا انسانيا رائعا فان هذا الفعل لا يكون انسانيا ـ حسب المفاهيم الدينية السائدة بقدر ما يكون سنة للحياة التي هي عبرة الابد وسنة الله التي لا تبديل لها فالتطويح بالظالم هو دورة الدائرة على الباغي الذي سيكون ذلك عقاب بغيه وادلاله . والانسان العادل هو من تلك الامة التي خلقتها الالهة أيام (كريفوس) من الذهب الصافي . ولابد هنا ـ وبحكم هذه القيم ـ أن تتحول اشعار انتيفونا اناشيد في معابد الالهة لتردنا الى ذكرى تلك السنة ، وتؤكد لنا من جديد ان الانسان هو (ظل منقشع) وان ميزان الاشياء بيد الالهة التي شاءت فخلقت أمة من الذهب الصافي ، ثم شاءت فترى الانسان في الكوارث .

(٤)

منذ فجر الفن كان الابداع عملية يقوم بها الفنان للامساك باللحظة الخلاقة للفعل من اجل التكيف وقد التقت عند ذلك كل الفنون وتظافرت جميع العبقريات الفنية ، ان التكيف الذي يسعى اليه الفنان بواسطة الفن يشكل نوعا معقدا من اشكال التكيف التي يحققها الانسان في مجالات اخرى من الحياة عندما تتحداه ضرورتها فتسبب له توترا واختلالا في علاقاته الطبيعية فيسعى لاعادة ذلك التوازن وخفض ذلك التوتر ، ويختلف التكيف

عن طريق الفن باعتباره يتم في مجال غاية في التعقيد هو مجال العبقرية الفنية . على أن ذلك لا يعني اسباغ سمة أخرى على الفن تشذ به بعيدا عن سائر النشاط الانساني وتعطيه تفسيرا ميتافيزيقيا أو سحريا ، فعملية الابداع الفني تنتسب عموما الى دائرة النشاط الانساني وتمتد جذورها في اعماق الحياة .

ان قوة هذا الامتداد يتمثل في مطاردة ذلك الانسجام الذي لا يتم الا بواسطة لحظة الفعل الخالقة التي لهثت المحاولات الفنية وراءها منذ طفولة الفن فافلحت ـ احيانا في تأكيد تلك اللحظة تجميدها ، وفشلت في احيان كثيرة واخفقت في الوصول الى ذلك اخفاقا مؤسفا .

اننا اذا قصرنا الحديث عن الفن في حدود الرواية والمسرح باعتبارهما اكثر الفنون تشكيلا وتعبيرا عن الفعل الانساني وعناية فأننا سنجد بين المسرحية الاغريقية والرواية الحديثة عناية ملحوظة بالفعل الانساني الخلاق في أعمال مشاهير الكتاب الواقعين الا أننا لابد أن نجدها مشوبة بذلك الكذب الذي لا مناص منه في العمل الفني والذي عبر عنه رولان بارت بقوله : ان الصدق بحاجة كيما يستمر ويستهلك الى دلالات كاذبة علنا كاذبة سواء في ذلك تجربة الشاعر اللا انسانية اذ فيها يعاني أخطر انواع التصدع تصدع اللسان الاجتماعي او كذب الروائي ذلك الكذب القابل للتصديق »(٢٨)

أما الرواية الحديثة فقد حذفت من خارطتها ذلك الفعل المدهش الذي يتم انجازه على يد البطل ذلك الانسان الذي يمنحنا احساسا واعيا بلحظة تاريخية معينة والذي يتم تعرفنا عليه بواسطة خيال الكاتب .

لقد عصف كتاب الرواية الحديثة بتقاليد الرواية الكلاسيكية بل بالواقعية عموما بحجة أن « الاساليب التكنيكية التقليدية غير قادرة على استيعاب العلاقات المتجددة باستمرار والتي تظهر في الواقع ـ ناتالي ساروت(٢٩) .

يضاف الى ذلك أن كاتب الرواية يرى الاحداث عن طريق اذهان الاخرين ، يحورها ويحسنها و « يقحم التخطيط في مضمار الحياة الانسانية ، وهو بالاخير يصطنع العقد نتيجة تدخل عقله وبعيد ترتب الوقائع بدقة فنية وعناية فنية تجعله يحصل على الواقع الذي يتوخاه . وعلى أن العمل الروائي أو المسرحي يبقى جزءا من كيان الكاتب وذاته الا انه مضطر أن يبتعد عن ذاته وحقيقة تجربته بحكم امساكه بدقة الامر الذي يقتضيه ذلك الاصطناع والتحوير .

يروي « اريك بنتلي » عن فرجينا ولف انها قالت عن الرواية : انها امتداد لكلامنا عن الناس ، ويضيف » فبوسعنا أن نعتبر الدرامة ، لكونها اجمالا مظهرا اعنف من الرواية امتدادا لكلامنا عن الفضائح »(٣٠) . واخيرا فان التجربة التي يضعها الكاتب وراء مسرحية أو رواية مهما بلغت عظمتها الفنية تبدو هي بعض عناصرها مستعارة ، وغريبة عن الذات الانسانية ، ذات المشاعر العميقة المتوترة الباحثة عن التكيف والانسجام الذي تنشده باستمرار .

(٥)

لقد كانت مقارنة (بنتلي) بين (الروائي) و بيتهوفن الموسيقار الذي يبعث فينا النشوة والاشواق ويعيد لنا الحرية العاطفية ـ على جانب من الاخفاق ، اذ أن الموسيقار لا تضطره تقنيته الفنية الى الدلالات الكاذبة التي حدثنا عنها (رولان بارت) . أن هذه الدلالات الكاذبة في خدمة صدق هدفية الرواية او المسرحية هي داخلة ضمن تقنيتها مما لا تدع مجالا لاستبعادها او حتى الاستغناء عنها . ان عقل الروائي هو الذي وضعها بوعي وعناية حيث اراد اعادة ترتيب الوقائع ووضعها في سياق معين.

ففي الوقت الذي تخضع فيه التقنية الروائية لعقل الكاتب بصورة مطلقة ، نراها تستعصي على عقل الموسيقار وتبقى التجربة هي المسيطرة منسابة مع شكلها الملتحم بها المطابق لها وهو وحده ـ دون تدخل خارجي . ـ الذي يجعل وجودها ممكنا ، : (ان الموضوع اللحني في مقدمة اوبرا » تريستان » حيث يتم التعبير عن عدم اشباع الرغبة لا يؤكد تكراره سوى عدم اكتمال الصيرورة السيكلوجية . وهو بالتالي لا يضفي طابع العقل على الصيرورة الموسيقية)(٣١) .

ان الموسيقا والمبدع يستسلم لمشاعره دون أن يخضعها للشكل ، ان تجربته الداخلية تتعارض مع البناء العقلي لعمل ما أو ضرورات التعبير التي تتجلى عنها تحت . وطأة مقتضيات الابداع الداخلية وفي الوقت الذي يصطنع فيه الروائي ويحور ويستعير ما هو بعيدا عن ذاته وتجربته ، يفعل ذلك بكامل وعيه واختياره ـ بينما يعاني الفنان من ضياع تجربته في الشكل الناقص الذي يتعارض مع الديمومة الموسيقية لتكون مقهورة فيه أو فاقدة جزءا منها نتيجة عدم كفايته . لقد عانى كبار الموسيقيين من هذا التعارض وعاشوا معارك مستمرة من أجل التوفيق بين الديمومة النفسية والزمان الموسيقي الذين يتصارعان داخل شخصية الفنان الانسانية ولاسبيل لحل هذا الصراع ، الا بقهر الزمن المبتذل (ديمومة الانسان) لتحيا ديمومة الموسيقى ذات الزمن الخلاق ، ان الفنان يتفتح ويكتمل من خلال الزمن الموسيقي ، انه الزمن الحقيقي .

وبالنسبة للموسيقى هو ذلك الزمن الذي يواصل فيه رحلته في اصقاع عالمه ، ويتابع تلك الحالات التي حدثنا عنها بتهوفن في اشارته الى نفسه بانه « تستحثه حالات نفسية يمكن للشاعر أن يترجمها الى كلمات ، بينما

اوترجمها انا الى الحان تصوت وتزمجر من حولي حتى يتسنى لي أن ادونها تدوينا في اطار نوطة موسيقية »(٣٢)

لقد وضع بيتهوفن عناوين شعرية لاعماله الاولى وذلك لكي يسهل على الناس استيعاب موسيقاه فقد كان يشكو من فقدان هذا التواصل بينه وبين الناس من جهة وبين اشكاله وتجربته من جهة أخرى ، يقول عن(٣٣) مدى هذه التجربة وشمولها ، « انها تمتد الى اصقاع أخرى وان مملكته ليست يسيرة الوصول »(٣٣) ان الموسيقى تمتلك فرادة في عالم الفنون تميزها عن سائر الاشكال الفنية ففي الوقت الذي يحدثنا بتهوفن عن تميزها الحالات النفسية التي في طوق الشاعر ان يترجمها الى كلمات، ينأى بها الى عوالم اخرى واصقاع ليست يسيرة الوصول ، ان هذه القراءة المميزة حدثنا عنها هيغل بقوله : (ان من طبيعة الموسيقى انعاش عاطفة الرنين المستحبة لبعض العلاقات اللحنية ، أو بتعبير اخر ، ينبغي للموسيقى ان تتخذ التعبير عن عنصر خلقه الفن لها وحدها(٣٤) .

اننا نرى فيما مر أن الروائي يبتعد عن ذاته ــ بحكم قيمه الفنية ــ باستعارة ادواته من الخارج والموسيقار يخضع لشكلية لا يلبث أن يثور عليها عندما تصطدم بعالمه الداخلي الذي يتابع من خلاله رحلته الموسيقية ثم لا تلبث وسائل هذه الرحلة ان تخون الموسيقى فيتعذر عليه الوصول الى عمق اصقاع مملكته ــ كما يقول بتهوفن ــ

ويواجه الرسام نفس العقبات التي واجهها الروائي والموسيقي عندما يستعين بالاشياء الخارجية ــ الطبيعة ــ ليعبر بها عن حاجة جمالية عفوية أو حالة نفسية ، لقد بدأت مسيرة الفن التشكيلي بتلك الخطوط المتقطعة وضعها انسان بصورة عفوية ، ثم بلغت ارقى اشكالها على يد عمالقة الفن الذين أثروا الحس الجمالي بالتقنية الدقيقة الدؤبة حتى اصبح الفن في بعض ادواره يمارس كعبادة ويرتبط بالطقوس الدينية ويتخذ ارقى اشكاله في ظلها ، وفي فترة تحرر الفن من ظل الطقوس الدينية ، اصبح العمل الفني يكتسب اهمية خاصة بقدر ما يبتعد عن تلك الطقوس ويكون اكثر تحررا .

« لقد كان سيزان محملا بعاطفة دينية قوية ولكن آثار هذه العاطفة كانت ترمى على هامش فنه فقط وانما كان سيزان ابنا للرومانسية مولعا بالطبيعة وبابناء الشعب ولعه بالاشياء العادية التي نلتقي بها في حياتنا اليومية ، وهو يستطيع أن يكتشف القيم الخالدة والعالمية في فلاح أو في صورة بحر أو في بضع ثمار من الفاكهة خارجا عن أية عاطفة دينية »(٣٥) .

لقد اصبحت التفاحة عند سيزان سبيلا للتعبير عن الاشياء الرفيعة بدلا من رسم صورة نبي أو قديس ، وذلك بفضل الحرية التي ظفر بها الخيال في عصره ، الا ان ورثة هذه الحرية رفضوا ان يتوقفو عند هذا الحد مادامت (التفاحة) ــ وهي اداة خارجية ــ ذريعة الى تحقيق خطوط واشكال والوان ، (تحقيق اسلوب) .

لقد جاء من يقول : « سئمت جميع تلك الرسوم ومللت وجوه تلك اللوحات حيث يجتهد الفنان ليحقق نوعا من التماثل المبتذل السخيف ، اذ هو يحاول بحسب الاصول ، أن يضع انعكاسا من الضوء فوق الخد الايسر ، وظلا مضيئا دقيق التكوين فوق الخد الايمن ، وفاصلة صغيرة من الابيض فوق لون البؤبؤ الاسود ، من أجل بعث الحياة في النظرة »(٣٦) .

ولنا أن نعود مرة أخرى الى تلك اليد التي تحركت ذات مرة بعفوية بالغة وسريعة لترسم على الاناء الصلصالي الذي تشرب به الماء خطوط متقاطعة متناظرة استجابة لحاجة جمالية فطرية لنراها في تلبية مستمرة لحاجاتها المتطورة الحقة مشكلة ضمن المسيرة الطويلة تراثها وثروتها الانسانية التي ترفعها عن البهيمية ، ان هذا التراث هو انساني بقدر ما يحرر الانسان عن حيوانية ويسمو به الى افق أرحب ، وهو قابل للتطوير والحذف والرفض اذا تحول الى عبء يثقل تلك الانسانية ، التي تستجد حاجاتها الجمالية ، وتتغير باستمرار . »

ان عودة بودلير ١٨٦٥ الى الخطوط السريعة ، هي ثورة على العمل التقني البطيء والمفكر فيه طويلا ، كما أن المدرسة الانطباعية كانت حركة تمرد وهجوم على الصلف والادعاء الاكاديمي والفن الرسمي ، لقد كانت الانطباعية (برفضها الصيغ الفن المورثة) علاقة محدودة بين الذات والموضوع ، أو كما قال سيزان : « ان اللوحة لا تمثل شيئا ، وينبغي أن لا تمثل شيئا قبل الالوان »(٣٧) .

يقول والاس فاولي في حديثه عن بيكاسو : لقد صار كيان بيكاسو بخلاف معظم الناس بل ومعظم الفنانين ، شيئا لا ينفصل عن كيان العالم . اذ أن خلق الفن هو الطريق التي يسلكها بين الذات والموضوع . وفي فن بيكاسوا عبرت تلك الطريق القائمة بين القطبين مرارا عديدة وبقلق محموم حتى توحد القطبان .(٣٨) ان هذا (العبور) الذي يتحدث عنه الكاتب يصور لنا بيكاسو وهو في قمة انتصاره باجتيازه الوجود لفعل العمل الفني الشامل للعالم والذات » . الذي سيطر عليه بأداة بمستوى المضمون المنشود فهو اذ يرسم ابتسامة بلا فم يبتسم . يحتاج الى مثل هذه الاداة التي تجعله قادرا على ذلك .

« انه يخلق الواقع العميق لوجوده الانساني بعناصر داخلية بحته ، غير مستعارة من الطبيعة ، وخارجة عن المظاهر العرضية للواقع ولتعبيراته الزائلة . »(٣٩)

لقد تذبذت مسيرة الفن التشكيلي بين العفوية السريعة والتقنية المعقدة استجابة لحاجات استجدت، وقيدت الفن في اطارها مما جعل ديجا يقول بصدد اعمال

بيكاسو : (ان هؤلاء الشبان يريدون الاقدام على شيء اصعب من التصوير) وبديهي أن (ديجا) يفهم مهمة الفن من زاوية القيم السائدة ، التي يؤديها التصوير ، أما عند الشبان الذين يعينهم بمقولته تلك فهم يرون أن هذه الرؤية تجلنياتها القيمية هي عبء يعوق المهمة التي ينبغي القيام بها ازاء حاجات معاصرة .

لقد كان بيكاسو يبحث عن مقاييس جديدة يعرف بها الجمال تختلف عن مقاييس ستة قرون من التصوير الاوربي . ان مشكلة لوحات بيكاسو كما عبر عنها هي (مجموعة من التدميرات) .

لقد صارت اللوحة منذ الان لا تمثل موضوعا خارجيا بل هي ذات راسمها ، ان الفنان نفسه يحقق عملا خلاقا يعبر به عن سعادته الداخلية ، ان الفن الان يلجأ الى الخطوط العفوية لفنان العصر الحجري الحديث ، الذي رسم الحيوان الزخرفي على جدران الكهوف ، او كما يقول ماليفتش : أن الفن وصل الى صحراء لم نعد نتعرف فيها الا على الحساسية وحدها » . كل ذلك بفعل الشكلية التي أثقلت الفن وابتعدت به عن هدفه الاساسي » وهو يروم تلبية تلك الحاجة « الاساسية ، التي تحقق السعادة وتكمل ما هو مفتقد في حياة الفنان .

« العمل الفني هو تلك الصورة الشاملة للعالم والذات ، التي لا يمكن للانسان احتيازها الا متى اتخذ قرارا واكد وجوده كخالق(٤٠) بهذا جعل غارودي الفن ، معادلا للعالم في حركة وخلقه المتجدد ، وضع الفنان على قمة هذا العالم ، خالقا مختارا بقراراته وخلق ذاته وتاريخه . الا أن هذه الصورة « التي يحدثنا عنها لابد أن تعيدنا مرة أخرى مسألة الاداة التي بها يسعى الفنان بتحقيق الشمول والاحتياز . لقد استحال على بتهوفن وهو يتابع رحلته التي جعل دليلها الزمن الموسيقي الا أننا علمنا بعد ذلك أن مملكة ليست يسيرة الاحتياز » وواصل بيكاسو عذاباته من خلال الوانه وخطوطه وطرح موضوعاته التي اراد بها ما لم يعهد التصوير على تحقيقه مما جعل فنانا « ديجا يتنهد قائلا وهو يتبع المهمة التي يضطلع بها بيكاسو ، هؤلاء الشبان يريدون الاقدام على شيء اصعب من التصوير »(٤١) . انما هو اصعب من التصوير هنا ، هو احتياز الذات والعالم ، الذات ، التي خسرها الروائيون في استعارتهم الموضوع الذي حاولوا السيطرة عليه ، والعالم الذي عصف «بيكاسو» من اجل احتياز الذات التي ظل يلهث وراءها باستمرار . رغم كونه خالقا عظيما . وقد يكون قد حقق ذاته في العديد من اعماله بشكل يبعث السعادة لديه . ولكن ذلك لم يتحقق الا بعد نسف العالم من حوله حيث اصبحت لوحاته على حد قوله (سلسلة من التدميرات) .

(٦)

يقول اليوت : « اننا جميعا نشعر أننا نخسر عند قراءاتنا رواية مترجمة اقل بكثير مما نخسره عند قراءتنا لقصيدة مترجمة وفي ترجمة بعض انواع الاعمال العلمية يمكن أن تكون الخسارة علميا لا شيء .(٤٢)

فهل يعود ذلك الى الاسباب التي انتهى اليها اليوت من أن ، الشعر يتعلق في المقام الاول بالتعبير عن الشعور والعاطفة ، وأن المشاعر والعواطف خاصة في حين أن الافكار عامة او ان هناك خصائص للغة الشعر اشد عمقا واشد خصوصية وتميزا . وقد يكون من حق الناقد الشهير اليوت أن يطرح المسألة بهذا اليسر وهو يتحدث عن وظيفة الشعر الاجتماعية ولغته او انحيازه القومي المعبر عنه بتعنته اللغوي . الا أن طرح مسألة لغة الشعر سوف يأخذ بعدا مختلفا في لو اختلفت زاوية النظر عن الناقد وهو يعالج تعامل الشاعر مع اللغة وهو في حالة الابداع وما يتحقق من خلال تلك الحالة اللغة التي يصطنع منها كونه الشعري كعنصر أولي او خامة لم تأخذ اشكالها وصورها لديه .

في البدء اكتشف الانسان قدرته على التسمية فمنح الاشياء اسماء وهو بذلك يشعر بنشوة الخلق والابداع بحكم نزعة الالوهية الكامنة فيه ، واذا كانت الطبيعة على حد قول « بيركلي » هي اللغة الرمزية التي يتحدث بها فكر لامتناه الى الافكار المتناهية » (٤٣) فان الانسان قد اعاد خلق هذه الطبيعة عند منحها اسماءها ، وهنا كانت مأثرة الانسان الكبرى ، التي احتاز بها الكون بما فيه ذلك الفكر اللامتناهي الذي حاول الانسان أن يسميه فيسبغ عليه صفات ذات تلوين ذاتي في محاولة للوصول اليه والاندغام به « احتيازه » (٤٤٣) وهو بذلك يكون ـ كما قيل ـ خالقا للصورة التي اراد له وعيه وطموح ان الابداع فيه أن يبتكرها . ان اللغة تعريف موضوعي هي : شرط نشاط الانسان الاسمي وعمله الاجتماعي ، وهي التي تتيح للانسان أن تعكس الواقع باكبر قدر من الدقة (٤٥) الا انها بمنظور فني : هي الشكل الذي يتحقق بفعل علاقة قائمة بين الانسان والاشياء فالانسان في ابداعه الشكل اللغوي كان فنانا اصيلا فهو قد أسر العالم في ذاته المتحققة عبر الاشكال اللغوية ، وبذلك تم له احتياز الذات والعالم في ابداع فني عظيم . بل هو ذلك الابداع الذي يلهث وراء نقائه الفن ، منذ أن كفت اللغة الانسانية عن أن تكون فنا . فالفن الذي يتلخص طموحه في أن يقيم توازنا بين الانسان وبين العالم وتلك احدى خصائصه الاصيلة التي لو افتقدها لم يعد فنا ، كانت اللغة قد حققت ذلك في أتم صوره .

« ظهر الانسان في العالم : فيا للمحيط الذي اهتاج على الفور حواليه ! ولكم احتاج من الجهد لكي يتعلم كيف

يميز بين الاشياء ليعرف حواسه المختلفة وليعتمد فقط على هذه الحواس التي عرفها !

فالانسان ما قبل التاريخ كان ينظر الى العالم كشيء غير محدد فاحتاج أن يتعلم كيف يفصل ويميز ويختار الاشياء الاساسية لحياته الخاصة من بين مظاهر العالم العديدة والمعقدة ، وذلك لكي يقيم التوازن اللازم بينه وبين العالم الذي هو ساكنه(٤٦) ، ان الانسان في ابتكاره اللغة لم يحدد الطبيعة ويعطيها وجودا جديدا فحسب ، بل كان يحقق ذاته ويحددها في الوقت الذي كان يصدر يصدر قراءته الاصيلة في ابداع الوجود من حوله ، وتلك هي مهمة الفنان العظيم الذي يحقق من خلال فنه « يقول همبولد : « ان اللغة تخلق الناس اكثر مما يخلق الناس اللغـة »(٤٧) .

ويقول : فالانسان ليس الانسان الا باللغة ولـكن لكي يبتكر اللغة ينبغي أن يكون قد أصبح انسانا »(٤٨) ولن يصبح الانسان انسانا الا من خلال العمل ، والعلاقة الجدلية بين الفكر والعمل هي التي تقدم الكائن اللغوي ليضيف الى العالم حقيقة جديدة تعطيه سعة ووضوحا مادام النشاط العملي يؤثر فيها ويتأثر بها ، وهنا صورة لتلك السعة والوضوح والتأثير والتأثر : « ان الخبراء من عمال النسيج المتخصصين في نسج الاقمشة السوداء، يميزون حتى ٤٠ فارقا في اللون الاسود ،كما أن الطحانين ذوي الخبرة الواسعة يستطيعون بالاعتماد على حاسة اللمس لديهم تحديد نوع الطحين تحديدا دقيقا ، ومعرفة المكان الذي انبت قمحه . »(٤٩) ان اللغة التي تشمـل هذا الواقع المتسع تشكل واقعا مباشرا للوعي ، وهي المادة الطبيعية للفكر . فهي ليست اداة ايصال فحسب بل هي الالوان التي لا تتلون اللوحة الا بوجودهـا على القماش بطريقة فنية فالفكرة حتى مع الانسان نفسه لابد لها من لبوس الكلمات .

ويذهب روجيه غارودي خطوة الى الامام في دمج اللغة بالواقع فيقول متحدثا عن الشاعر سان جون بيرس: « لم تعد الكلمات مجرد اصطلاحات بل غدت جزءا من الاشياء نفسها(٥٠) وقد كان غارودي موفقا في تعريفه للغة اكثر من جاك بريفير الذي استشهد بقوله « ان اللغة لم تعد وسيلة بل غدت كائنا » حيث لاحظ في جزئية اللغة « لاشياء تلك الجزئية التي تربط » بين أجزاء الكون وتحافظ على نسيجه وتوازنه ، فهي لحمة العالم التي تشكل الوانه بواسطتها وهي التي تأسر العالم لكي تصنع منه عالمها الخاص . تلك هي يوم كان الانسان يبتكرها فلذة فلذة ويتكون من خلالها اي يوم كانت قيد التخلق والتكوين ، قبل ان تكون مسبقة وجاهزة . ،

وبعد ان اخذت الاشياء اسماءها وكينونتهـا واصبحت عالما جاهزا لا يحتمل الاضافة استيقظ من ـ خلال هذا الركود والرتابة ـ نداء الخلق في الانسان ، واراد أن يعيد ترتيب الاشياء في العالم مرة اخرى واخذ على عاتقه أن يبنى من الاشياء حوله عالما جديدا ، نهضت معه لغة جديدة هي لغة المفارقة ، « التي ليست لغة المفهوم بتعبيره دائما عن واقع ، عن موضوع أو علاقـة متكونة سلفا ، بل هي لغة الشعر في اعمق معانيه ، لغة الاسطورة التي تعبر لا عن واقع مصنوع من قبل بل عن واقع في حالة الصنع ، واقع غير مكتمل ويجعل في ذاته بذرة مستقبل لا يستطاع التنبؤ به بعد »(٥١) . فكما يعيد الانسان بناء الطبيعة ويغيرها تغييرا متصلا خالقا من خلال ذلك البناء نفسه وتاريخه يعيد الشاعر بناء اللغة ليقف على صعيد واحد مع اولئك الذين تنتهي بهم درجة اكتمال الوعي وتطوره الى تدمير ما حولهم واعادة بناءه . وهو بذلك يصنع تاريخا ، ويبنى لغة جديدة لها كونها وعالمها عندما تحتاج الاشياء من حوله الى تسمية جديدة وهو من داخل اللغة يخلق اللغة والوجود الجديد لنفسه ولما حوله بصورة مستمرة .

لقد اكتشف افلاطون شمولية الشعر وعلاقتـه بما حول الانسان الا أنه لم يعط هذه العلاقة حقها من الدرس من حيث كونها محكومة بشروط الواقع الـذي يحددها ، وذلك بحكم منهجه المثالي الذي يتنكر للواقـع بعامة من أجل واقع موهوم .

يقول عن شمولية الشعر : « والشعر بالفاظـه واوزانه يحاكي كل شيء ، القوى الطبيعية والحيوانيـة والبشرية ، والنزعات الرفيعة والشهوات الدنيئة فيبعث في النفس مثل ما يصف من العواطف والافعال(٥٤) .

الا انه يعود فيقول : بعد تمجيده الشاعر عف اللسان سديد الراي هادىء النسق والذي يحاكي الخير ليس الا ، والابقاء عليه في حدود مدينته .

وكذلك قل في الشاعر فانه لوكان حقا يعلم ما يتظاهر بعلمـه لكان **يعمـل** بدل ان يقول ولكان يقود الجيوش ويشرع القوانين ، وهو ميروس لم يفعل شيئا من ذلك(٥٢) ولا بد هنا من رد الحكم الى الواقع الذي يخلق بطلا والواقع الذي يخلق شاعرا ، أو الواقع الذي يعطي شاعرا رديئا (يعلم الوهم) يستبعده افلاطـون من مدينتـه ، والواقع الذي يعطي شاعرا (سديد الراي هادىء النسق) يبقى عليه في حدودها .

الا أن ، افلاطون رغم تعسفه في نقده للفن بالاجمال وعدم اعترافه بقيمة له في ذاته نراه يثبت شمولية الشعر وعلاقته المتشبثة في شتى ابعاد الواقع، ثم الاحتفاظ به في مدينته دون سواه : ولا نستبقى غير الشـاعر عف اللسان سديد الراي هادىء النسق يحاكي الخير ليس الا »(٥٤) وكم كان قريبا في حديثه عن الالفاظ التي تشكل مادة الخلق الاولى عند الشاعر من أخر ما توصلت اليه النظريات في اللغة ونظامها فهو اذ يقول عن الشاعر بأنه « يبعث في النفس مثل ما يصف من العواطف والافعال » يطابق قول بافلوف : « أن الكلمات ومضمونها ومعانيها

يمكن أن تحل محل الاحاسيس التي تبعثها الاشياء التي تدل عليها »(٥٥) .

وهكذا يصبح الشاعر من حيث لا يريد افلاطون خالقا للاشياء وعلاقاتها بواسطة اللغة ، التي لها القدرة منذ القديم على احتواء جميع الاشياء ، عندما كانت تتكون لدى الانسان البدائي التي خلقها موازية لاشياء الطبيعة أو خلق اشياء الطبيعة بواسطتها ، واننا لا تهمنا اللغة بعد أن اصبحت عادية جارية – الا بقدر ما تدلنا على ماهية الشعر الذي يتخذ منها مادته الاولى يقول مارتن هيدجر : « يجب أن تتبين ماهية الشعر من خلال ماهية اللغة(٥٦) اما يتعامل مع اللغة التي هي مجال عمله فيقول هيدجر : « ان الشعر لا يتلقى اللغة قط مادة يتصرف فيها وكأنها معطاة له من قبل ، بل الشعر هو الذي يبدأ بجعل اللغة ممكنة . الشعر هو اللغة البدائية للشعوب والاقوام ، وبهذا الاعتبار ينبغي أن نفهم ماهية اللغة من خلال ماهية الشعر »(٥٧) .

هوامش

(*) لا يعدو القسم الاول من البحث كونه : تمهيدا لفكرة مفصلة تطرح دعوة للنظر في قوانين « التجربة » الواقعية من حيث تأثيرها في البناء الذهني الذي يكتنز العمل الفني ، ويقودها الى التحقق الخارجي ، في كلتا الحالتين الاصيلتين للفعل عنيت : الاخفاق أو الفلاح . ومن ثم علاقة القصيدة من حيث كونها الاداة الاكثر احتواء ببدليتها للفعل ،وقد استدعى ذلك الحديث عن طبيعة العمل الفني بعامة ثم الشعر من حيث خصوصيته الاكتمالية ، كل ذلك للافضاء الى الحديث عن القوانين الداخلية للفعل التي هي محور البحث .

(١) روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ١١٩ ت نزيه الحكيم .
(٢) أعمدة الحكمة السبعة ٨٥ .
(٣) روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ص١٢٤ .
(٤) نفس المصدر ص ١٢٥
(٥) ان عمليات ابطال المقاومة الفلسطينية العظيمة في « الخالصة « و « نهاريا » « وابل القمح » وغيرها كانت بياناتها تشير الى ان هدفها هو « خلق هذه الهوة » وتدمير الفرص على السعاة الى الحلول الاستسلامية .
(٦) ت .ا. : لورنس : اعمدة الحكمة السبعة ص ٢٨٧ .
(٧) روجية غارودي : ماركسية القرن العشرين ص ٢٢ .
(٨) ماركوز : فلسفة النفي ص ١٧٢ .
(٩) المصدر السابق ص ١٣٧ .
(١٠) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص١٩٥ تعريب د . ميشال سليمان
(١١) غارودي : ماركسية القرن العشرين ٢٠٩ .
(١٢) عبدالمعطي شعراوي . هوميروس شاعر الالياذة والاوذيسا . ص٩٤ .
(١٣) محمد سعيد العشماوي: تاريخ الوجودية في الفكر البشري ص٢٨
(١٤) ارنست فيشر ضرورة الفن ص٢٠ عن : رأس المال .
(١٥) نفس المصدر ٢٠ – ٢١
(١٦) ارنست فيشر : ضرورة الفن ص ١٤ .
(١٧) نفس المصدر نقلا عن كارل ماركس : رأس المال ج ١٨١ – ١٨٢ .
(١٨) يوسف عبدالمسيح ثروة : مسرح اللامعقول وقضايا أخرى ص١٤٨
(١٩) جورج كوبكر : نشأة الفنون الانسانية ت : عبدالملك الناشف ص ٢٢٧ .
(٢٠) نفس المصدر ص ٩
(٢١) رولان بارت : الكتابة في درجة الصفر ت : نعيم الحمصي ص٣٥.
(٢٢) ارنست فيشر ضرورة الفن ١٩٢ .
(٢٣) من طقوس تكريم « الميت » في ريفنا ان يطلق اسرته الرصاص فور موته فتهرع القبيلة ببنادقها مرسلة وابلا من الرصاص في الفضاء وكأنها تقاتل عدوا مجهولا ، وهي مع ذلك تهزج وترقص تلك الرقصة العريقة المعروفة عندنا بالهوسة ، ومن تلك الاهازيج المعبرة عن مشاعرها الصاخبة : « چتالك ماسيف ينوله » أو : شت عكل ... وموت شاتي » . (هذا الطاير لله بغير جنـاح تحذر منه تحذر !!) .
(٢٤) تراجع النصوص المتعلقة باراء افلاطون في الشعر .
(٢٥) غاستون بشلار : في التحليل النفسي : الآداب الاجنبية السنة الاولى ، العدد ٤ .
(٢٦) د . مصطفى سويف : الاسس النفسية للابداع الفني في الشعر خاصعة ص ٢٤ .
(٢٧) نفس المصدر صفحة ٥٠ .
(٢٨) نفس المصدر بتصرف
(٢٩) رولان بارت : الكتابة في درجة الضوء ص ٤٦ .
(٣٠) بوريس بورسوف : الواقعية اليوم وابدا ص١٢٩ .
(٣١) اريك بنتلي : الحياة في الدرامة ، ت جبرا ابراهيم جبرا .
(٣٢) جيز بروليه : جماليات الابداع الموسيقي ت فؤاد كامل ص٩٩ .
(٣٣) سوليفان : بتهوفن ترجمة نجيب المانع ص٣٩ .
(٣٤) نفس المصدر .
(٣٥) ارنست فيشر : ضرورة الفن ترجمة : ميشال سليمان ص ٢٢٠.
(٣٦) فينفوري : كيف تفهم التصوير : ت محمد عزت مصطفى ص٢٠٢
(٣٧) اتيان سوريو : الجمالية عبر العصور ت د . ميشال عاصي ص ٢٨٣ .
(٣٨) فيشر : ضرورة الفن ت ج مشيال سليمان ٩١ .
(٢٩) رولان بارت : الكتابة في درجة الضوء ص٤٦ .
(٤٠) جارودي ، واقعية بلاضفاف ت حليم طوسون ص ٥٧ .
(٤١) روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ص ٢٤٠ ت نزيه الحكيم
(٤٢) روجيه غارودي ، واقعية بلا ضفاف ص ٣٨ ت .
(٤٣) اليوت : الوظيفة الاجتماعية للشعر ت : جهاد دروزه مجلة المعرفة السورية العدد العدد ١٤٠ ت ١ ١٩٧٣ .
(٤٤) روجيه غارودي : ماركسية القرن العشرين ص ٢٠٧ .
(٤٥) (تراجع حول صفات الله وموقف الدين منها .
(٤٦) اصول الفلسفة الماركسية ت شعبان بركات .
(٤٧) فشر : ضرورة الفن ٢٧ .
(٤٨) نفس المصدر ٣٠
(٤٩) نفس المصدر ٣٠
(٥٠) المادية الديالكتيكية : جماعة من الاساتذة السوفيت ، ترجمة: مجموعة ص ١٧١ . دار الجماهير ، دمشق .
(٥١) روجية غارودي : واقعية بلا ضفاف ت حليم صوسون ص١٢٨ .
(٥٢) روجيه غارودي ، ماركسية القرن العشرين ترجمة نزيه الحكيم ٢٢٨ .
(٥٣) يوسف كرم : تاريخ الفلسفة اليونانية ص ١٠١ – ١٠٢ طه القاهرة .
(٥٤) نفس المصدر .
(٥٥) نفس المصدر .
(٥٦) اصول الفلسفة الماركسية : مجموعة ص ٢٧٤ . ت شعبان بركات
(٥٧) مارتن هيدجر : في الفلسفة والشعر ت د. عثمان أمين ص ٩٦ .

جمهور القراء وظهور الرواية

أيان وات

ترجمة د. يوئيل يوسف عزيز

- ١ -

اعتقد الكثير من الباحثين في القرن الثامن عشر أن عصرهم هو عصر زيادة الاهتمام بالقراءة زيادة كبيرة . ومن جهة اخرى فأن جمهور القراء ربما كان كبيرا بالمقارنة الى العصور السابقة لذلك ، ولكنه كان لا يزال اقل بكثير من جمهور القراء الكبير في عصرنا هذا . واحسن دليل على ذلك الاحصائيات ، مع اننا ينبغي أن نتذكر أن جميع الارقام المتوفرة لدينا لا يمكن الاعتماد عليها في حد ذاتها كما تثير المشاكل في تطبيقها ، وأن كان ذلك بدرجة متفاوته ولكنه يصح دائما الى حد كبير .

ليس ثمة سوى تقدير واحد لحجم القراء في ذلك العصر ، وقد جاء هذا التقدير في فترة متأخرة جدا من ذلك القرن . فقد قدر بيرك **Burke** هذا الجمهور بثمانين الف في التسعينات من ذلك القرن . أن هذا الرقم صغير اذا قورن بمجموع السكان الكلي الذي كان لا يقل عن ستة ملايين ، ولعله يشير الى رقم اصغر بالنسبة للفترة المبكرة من ذلك ، تلك الفترة التي تهمنا اكثر من غيرها . هذا ولاشك ما تشير اليه ادق الادلة المتوفرة لدينا عن انتشار الجرائد والدوريات : اذ يشير احد الارقام ، وهو ٤٣٨٠٠ نسخة بيعت كل اسبوع في سنة ١٧٠٤(٢) ، الى اقل من شار واحد للجريدة لكل

ان الواقعية الاساسية في الرواية اقتضت ـ كما رأينا ـ الخروج على العرف الادبي السائد آنذاك في أوجه كثيرة . فمن العوامل التي ساعدت هذا الخروج على التقليد أن يحدث في انكلترا قبل غيرها وبصورة اكثر شمولا عامل ينبغي أن يحظى بأهمية كبيرة الا" وهو التغيرات التي مر بها جمهور القراء في القرن الثامن عشر . فعلى سبيل المثال اقترح لسلي

Leslie Stephen

منذ زمن طويل في كتابه **الأدب الانكليزي والمجتمع في القرن الثامن عشر**

English Literature and Society in the Eighteen Century

ان الزيادة التدريجية في طبقة القراء قد أثرت على تطور الادب الموجه الى هذه الطبقة ! واشار الى ظهور الرواية ، وكذلك ظهور الصحافة ، على انهما مثالان رئيسيان لأثر تغيير الجمهور في الادب . بيد ان الدليل على ذلك بطبيعته يكون تحليله الكامل طويلا جدا ، ومع ذلك فلن يكون كاملا في بعض الأمور المهمة حيث المعرفة عنها قليلة وصعبة التفسير . لذا فأن ما نقدمه هنا ليس سوى موجزة اولية لبعض الروابط بين التغيرات في طبيعة جمهور القراء وتركيبه وبين ظهور الرواية .

مائة شخص في الاسبوع ، ويشير رقم آخر بعده ـ وهو ٢٣٦٧٣ نسخة بيعت كل يوم في سنة ١٧٥٣(٤) ، الى أن الجمهور الذي يشتري الجرائد قد تضاعف ثلاث مرات في النصف الأول من ذلك القرن ، فقد ظل يؤلف نسبة ضئيلة من مجموع السكان . وحتى اذا قبلنا بأعلى التقديرات في ذلك الوقت لعدد القراء للنسخة الواحدة ـ وهو التقدير الذي ذكره اديسون Addison في صحيفة السبكتيتر Spectator ، لحصلنا على اعلى رقم لجمهور قراء الجرائد وهو لا يبلغ نصف المليون ـ اي نسبة واحد الى احد عشر من مجموع السكان ، حسب اعلى التقديرات ، وبما أن عشرين قارىء للنسخة الواحدة تقدير فيه ـ على ما يبدو ـ كثير من المبالغة (والانحياز) اذن فالجمهور الحقيقي ، ربما كانت نسبته لا تزيد عن نصف هذا الرقم ، اي أقل من نسبة واحد الى العشرين .

وتشير الاعداد التي بيعت من الكتب الواسعة الانتشار آنذاك الى أن جمهور القراء كان لا يزال يقدر بعشرات الآلاف فقط . ثم ان المؤلفات الدنيوية القليلة جدا التي يفوق عدد ما يباع منها عشرة آلاف نسخة كان جلها من نوع الكراسات التي تتناول حوادث آنية كالكراس الذي الفه سويفت Swift بعنوان سلوك الحلفاء (١٧١١) Conduct of the Allies وقد بلغت عدد النسخ التي بيعت منه احدى عشر الف نسخة(٦) ، والكراس الذي الفه برايس Price بعنوان ملاحظات في طبيعة الحرية المدنية (١٧٧٦) Observations on the Nature of Civil Liberty وقد بيع منه ستون الف نسخة خلال اشهر قليلة(٧) . بيد أن اعلى رقم مدون هو ١٠٥٠٠٠ نسخة للكتاب الذي الفه بيشوب شيرلوك

سنة ١٧٥٠ بعنوان **رسالة من اللورد اسقف لندن الى رجال الدين وسكان مدينة لندن بمناسبة الزلازل الاخيرة ...(٨)**

Letter from the Lord Bishop of London to the clergy and People of London on the Occasion of the last Earthquakes

وهو كراس ديني مثير وزعت نسخ منه كثيرة مجانا لاغراض الوعظ . اما المؤلفات الطويلة ـ وهي اغلى ثمنا ـ نطاق ما يباع منها اقل ، لاسيما اذا كانت ذات طبيعة دنيوية .

اما الارقام التي تبين زيادة جمهور القراء فهي دليل اقل دقة من تلك التي تبين حجم جمهور القراء . ولكن ثمة رقمين اكثر دقة من غيرهما يشيران الى زيادة كبيرة حدثت في تلك الفترة . ففي سنة ١٧٢٤ اشتكى صاموىل نيكوس Samuel Negus ، وهو صاحب مطبعة ، أن عدد المطابع في لندن قد ازداد الى ٧٠ مطبعة(٩) . وفي سنة ١٧٥٧ قدر صاحب مطبعة اخرى، يدعى ستراهان Strahan أن ثمة مابين ١٥٠ الى ٢٠٠ مطبعة تعمل بصورة مستمرة(١٠) ، وتقترح احصائية حديثه أن معدل ما نشر من الكتب الجديدة في السنة ، باستثناء الكراسات ، قد تضاعف بما يقارب الأربعة اضعاف خلال ذلك القرن . فالمعدل السنوي لما نشر بين سنة ١٦٦٦ و١٧٥٦ اقل من ١٠٠ كتاب ، وبين ١٧٩٢و١٨٠٢ ، ٣٧٢ كتابا(١١) .

اذن فأن جونسن حين تكلم في سنة ١٧٨١ عن « أمة من القراء »(١٢) ربما كان يفكر في وضع ظهر الى الوجود الى حد كبير بعد سنة ١٧٥٠ ، ومع ذلك فينبغي أن لا تؤخذ عبارته على علاتها : فربما كانت الزيادة في جمهور القراء بارزة الى درجة تبرر معها استعمال المبالغة، غير أن هذه الزيادة كانت ما تزال على نطاق محدود .

وتبين دراسة موجزة للعوامل التي اثرت في تركيب جمهور القراء سبب بقاء هذا الجمهور صغيرا بمقاييس عصرنا هذا .

فاول هذه العوامل واوضحها قلة انتشار التعليم، ولا يقصد بالتعليم هنا ، معناه في القرن الثامن عشر ، اي تعليم اللغات الكلاسيكية وادابها ولاسيما اللاتينية ، بل يقصد بالتعليم معناه الحديث اي قراءة لغة الأم وكتابتها فحسب . وحتى هذا لم يكن شاملا في انكلترا في القرن الثامن عشر . فعلى سبيل المثال يقول جيمس لاكينتون James Lackington في نهاية ذلك القرن « لقد وجدت اثناء توزيعي الكراسات الدينية أن بعض الفلاحين واولادهم ، وكذلك ثلاثة ارباع الفقراء لا يستطيعون القراءة(١٣) كما تشير ادلة كثيرة الى أن عددا كبيرا من صغار الفلاحين وعوائلهم واكثرية العمال في الريف كانوا يجهلون القراءة والكتابة ، بل وفي المدن ايضا ، كانت ثمة طبقات من الفقراء ـ ولاسيما الجنود والملاحين والرعاء ـ لا يعرفون القراءة .

واغلب الظن أن في المدن كان اشباه المثقفين ممن يعرفون القراءة والكتابة اكثر عددا من الذين يجهلون القراءة والكتابة . وفي لندن خاصة ، فأن انتشار اسماء الدكاكين انتشارا عاما بدلا من الاشارات ، جلب انتباه زائر سويسري هو كارل فليب موريتز في عام ١٧٨٢ Carl Philipp Moritz (١٤) باعتبارها شيئا غير معهود ، انما يدل على زيادة الاعتقاد آنذاك بأن الكتابة يفهمها جزء كبير من الناس بضمنهم سكان جين لين Gin Lane مما يبرر استعمالها وسيلة لمخاطبتهم بها .

ويبدو ان فرص تعلم القراءة كانت متوفرة الى حد لا بأس به ، مع انه هناك ادلة قوية تشير الى أن ذهاب الناس الى المدرسة كان في احسن الاحوال شيئا

غير منتظم ومتقطعا . فلم يكن في ذلك الوقت نظام تربوي كما نعرفه اليوم . بل نجد شبكة متنوعة من المدارس النحوية القديمة الممولة والمدارس الانكليزية والمدارس الخيرية وانواع مختلفة من المدارس غير الممولة ، ولاسيما مدارس السيدات Dame Schools منتشرة في جميع انحاء البلاد ، فيما خلا بعض المناطق الريفية النائية وبعض المدن الصناعية الجديدة في الشمال . وفي سنة ١٧٨٨ وهي اول سنة تتوفر لدينا عنها ارقام دقيقة ، يلاحظ ان ربع ابرشيات انكلترا تقريبا لم يكن فيها اية مدرسة ، ومايقارب نصفها ليس فيها مدارس ممولة(١٥) . وربما كان انتشار المدارس في اوائل ذلك القرن اكثر بقليل من الفترة اعلاه .

وكان الحضور في هذه المدارس لمدة قصيرة عادة وبشكل غير منتظم ، لذا كان الفقراء لا يتعلمون شيئا سوى المبادىء الاولية للقراءة . وكثيرا ما كان ابناء الطبقات الفقيرة يتركون المدارس حين يبلغون السادسة أو السابعة من اعمارهم ، واذا استمروا على الدراسة اقتصر حضورهم الى المدرسة على اشهر قلائل من السنة حين لا يكون لهم عمل في الحقل او المصنع . اما اجور الدراسة البالغة من ٢ الى ٦ بنسات لأشهر المدارس الابتدائية وهي مدارس السيدات فكانت تثقل كاهل كثير من الناس ، وهي فوق الطاقة المالية الاعتيادية لما يقارب المليون او اكثر من الذين كانوا يعيشون عادة على الصدقات طيلة ذلك القرن(١٦) . وكان بعض هؤلاء الفقراء يجدون فرصة التعليم المجاني في المدارس الخيرية ولاسيما في لندن والمدن الكبيرة . غير ان هذه المدارس كانت تهتم اهتماما اساسيا بالتربية الدينية والاجتماعية: أما القراءة والكتابة والحساب ــ اي المهارات الثلاث ــ فكانت امورا ثانوية قلما تنجح هذه المدارس في تعليمها(١٧) لذا يستدل من هذه الاسباب وغيرها ان المدارس الخيرية لم تساهم كثيرا في تعليم الفقراء القراءة والكتابة بصورة فعالة . وكانت مساهمتها في نمو جمهور القراءة اقل من ذلك .

وعلى كل حال لم يكن ثمة اتفاق عام أن تعليم الفقراء أمر مرغوب فيه . فقد ازداد اعتراض النفعيين واصحاب المصالح التجارية على تعليم الفقراء القراءة والكتابة طيلة القرن الثامن عشر . وقد عبر مندفيل Bernard Mandeville عن الاتجاه السائد آنذاك بصراحة المعهودة في **مقالته عن الاحسان والمدارس الخيرية** (١٧٢٣) بقوله : أن القراءة والكتابة والحساب مضرة جدا للفقراء ... فالرجال الذين قدر لهم أن يحتلوا في الحياة مركزا يتطلب العمل الشاق والتعب والألم وان يظلوا فيه حتى آخر ايامهم ، كلما وضعوا في هذا المركز في وقت مبكر كلما اعتادوا عليه بشكل افضل واستطاعوا تحمله حتى نهاية حياتهم »(١٨)

وكانت وجهة النظر هذه منتشرة انتشارا واسعا ليس بين الاقتصاديين من اصحاب النظريات فحسب ، بل بين كثير من الفقراء انفسهم ، في المدينة وفي الريف على السواء . فالشاعر ستيفن دك Stephen Duck ــ على سبيل المثال ــ اخذته امه من المدرسة وهو في الرابعة عشرة من عمره « لئلا يغدو جنتلمانا مثقفا جدا فوق منزلة الاسرة التي انجبته »(٩١) . وكثير من اطفال الفقراء الآخرين كانوا لا يحضرون الى المدرسة الا عندما لا يحتاج اولياؤهم اليهم للعمل في الحقول . اما في المدن فكان ثمة عامل مهم واحد ــ على الاقل ــ يقف في وجه التعليم الشامل لعامة الناس ، الا وهو زيادة تشغيل الاطفال بعد بلوغهم الخامسة من عمرهم في المصانع لتلافي النقص في الايدي العاملة . ولم يكن العمل في المصانع موسميا ، ثم ان ساعات العمل الطويلة لم تترك المجال للطفل للذهاب الى المدرسة . لذا يحتمل أن يكون معدل التعليم الاساسي لعامة الناس قد هبط في بعض مناطق صناعة النسيج والصناعات الآخرى طيلة القرن الثامن عشر(٢٠) .

أذن كان ثمة كثير من العوائق الخطيرة في سبيل ابناء الطبقة العاملة ممن كانوا يريدون تعلم القراءة والكتابة ، كما تبين سير حياة الشعراء غير المتعلمين والرجال الذين صنعوا انفسهم بأنفسهم مثل دك وجيمس لاينتون ووليم هتن William Hatton وجون كلير John Clare . ولعل اكثر العوامل انتشارا في اعاقة عملية تعليم المبادىء الاساسية للقراءة والكتابة هو الافتقار الى دافع ايجابي للتعليم . فالقدرة على القراءة لم تكن شرطا ضروريا الا" لاولئك الذين قدر لهم أن يشتغلوا باعمال الطبقة الوسطى ــ كالتجارة والادارة والمهن التي تعتمد على التعليم . ولما كانت القراءة بطبيعتها عملية سايكولوجية صعبة تحتاج الى تمرين مستمر لذا يحتمل أن جزء صغيرا من الطبقات العاملة ممن كانوا يعرفون القراءة والكتابة قد اصبحوا اعضاء فعالين في جمهور القراءة ثم أن اغلبية هؤلاء الناس كانوا يشتغلون في اعمال تتطلب القراءة والكتابة .

وثمة عوامل أخرى ساهمت في تقليص عدد جمهور القراء . ولعل اهمها من وجهة نظر الكاتب هو العامل الاقتصادي .

يبين تقديران من اكثر التقديرات دقه لمعدل دخل الطبقات الاجتماعية الرئيسية وهما التقديران اللذان اتى بهما كريكوري كينك Gregory King في سنة ١٦٦٩(٢١) وديفو في سنة ١٧٠٩(٢٢) أن اكثر من نصف السكان كانوا يفتقرون الى الضروريات الاساسية للحياة . ويحدد كينك ان ما يقارب ٢٫٨٢٥٫٠٠٠ شخص من مجموع السكان البالغ عددهم ٥٫٥٠٠٫٠٠٠ يؤلفون اكثرية غير منتجة ، وهم يساهمون في خفض ثروة المملكة ، وكانت

هذه الاكثرية من السكان تتألف بصورة رئيسية من اصحاب الاكواخ والفقراء المعدمين والعمال والخدم خارج البيوت . وقد قدر كينك أن معدل دخلهم يتراوح بين ٦ الى ٢٠ باونا في السنة لكل عائلة . ويتضح من هذا أن جميع هذه الطبقات كانت تعيش قريبا من حياة الكفاف ، ولم تكن لها القدرة المالية للانفاق على اشياء كمالية كالكتب والجرائد .

وقد تكلم كينك وديفو كلاهما عن طبقة متوسطة بين الفقراء والاغنياء . وذكر كينك ١٫٩٩٠٫٠٠٠ شخص ممن يتراوح دخل اسرهم بين ٣٨ الى ٦٠ باونا في السنة. وكانوا يتألفون من ١٫٤١٠٫٠٠٠ من صغار الملاكين والزراع ، ممن يتراوح دخلهم السنوي بين ٥٥ الى ٤٢٫٥ باونا ، و ٢٢٥٫٠٠٠ من اصحاب الدكاكين وصغار التجار ممن يبلغ دخلهم السنوي ٤٥ باونا ، و ٢٤٠٫٠٠٠

من اصحاب الحرف والمهن ، ممن يبلغ معدل دخلهم ٣٢ باونا في السنة . ولا يمكن أن يسمح لأي دخل من هذه بأنفاق مبالغ كبيرة على شراء الكتب ، لاسيما اذا اخذ المرء بنظر الاعتبار أن الدخل المذكور هنا انما هو دخل الاسرة باكملها . ولكن مما لاشك فيه أن المزارعين الاثرياء واصحاب الدكاكين وصغار التجار كان يتوفر لديهم بعض المال لشراء الكتب . وربما ان التغييرات التي حدثت في الطبقة المتوسطة هذه هي المسؤولة عن الجزء الاكبر من الزيادة في جمهور القراء في القرن الثامن عشر .

وربما كانت الزيادة على اشدها في المدن ، حيث يعتقد أن عدد صغار الفلاحين قد اضمحل في تلك الفترة وأن دخلهم ربما بقي ثابتا أو انخفض(٢٣) . في حين حدثت زيادة ملموسة في عدد وثروة اصحاب الدكاكين والتجار المستقلين والموظفين الاداريين والكتبه طيلة القرن الثامن عشر(٢٤) . وربما حملهم تأثيرهم المتزايد الى فلك ثقافة الطبقة الوسطى ، التي كانت فيما سبق مقتصرة على عدد صغير من التجار الأثرياءواصحاب الدكاكين واصحاب الاعمال المهمة . اذن قد تكون الزيادة الملموسة في عدد جمهور شراء الكتب تعود الى هذه الطبقة وليس الى الاكثرية الفقيرة من السكان .

ان الاسعار المرتفعة للكتب في القرن الثامن عشر تؤكد اهمية العوامل الاقتصادية في تقليص عدد جمهور القراء . حيث كانت الاسعار تقارب ماهي عليه الآن ، في حين كان معدل الدخل يساوي١/١٠ من معدل الدخل في الوقت الحاضر بالقيمة النقدية . فكانت ١٠ شلنات هي معدل اجرة العامل في الاسبوع ، وكان الباون الواحد في الاسبوع دخلا محترما للعامل الماهر او صاحب الدكان(٢٥) . لقد قال جارلس كيلدن ساخرا . « ان جميع العجائز اللواتي يستطعن شراء كتاب روبنسن

كروزو قد اشترينه »(٢٦) . مما لاشك فيه أن عدد العجائز اللواتي اشترين الطبعة الاصلية بخمس شلنات للنسخة كان قليلا جدا .

ولما كان التباين بين دخل الطبقات المختلفة اشد مما عليه الآن ، كذلك كانت اسعار الكتب المتنوعة تتباين تباينا كبيرا . فكانت الكتب الفخمة ذات الصفحات الكبيرة « الفوليو » والتي يقتنيها النبلاء والتجار لمكتباتهم يباع المجلد الواحد منها بنحو جنيه او اكثر . اما الكتاب ذو الصفحة الصغيرة ((duodecime)) الذي ربما يحتوي على نفس عدد الكلمات فكان ثمنه يتراوح بين شلن واحد الى ثلاثة شلنات . وكانت ترجمة بوب للالياذه وثمنها ستة جنيهات تفوق القدرة المالية لعدد كبير من جمهور القراء . ولكن سرعان ماظهرت طبعة هولندية مسروقة من القطع الصغير ، ثم تلتها طبعات رخيصة اخرى « لتلبية رغبات أولئك الذين يتلهفون الى قراءة مالا يستطيعون شراءه »(٢٧) .

وكان هؤلاء القراء من اصحاب القدرة المالية المحدودة لا يستطيعون شراء القصص الرومانسية الفرنسية ذات الطابع البطولي ، التي كانت تنشر عادة في طبعات ثمينة من القطع الكبير « الفوليو » . ولكن من المهم أن نتذكر أن الروايات كانت اسعارها متوسطة . ثم بدأت تنشر تدريجيا في جزئين او اكثر من القطع الصغير « الديوديسيمو » وكان ثمنها عادة ثلاثة شلنات للطبعة المجلدة وشلنين وثلاث بنسات للطبعة غير المجلدة . وهكذا فأن رواية كلارسا ظهرت في سبعة مجلدات ثمانية، ورواية **توم جونز** في ستة مجلدات . اذن فأن اسعار الروايات مع انها معقولة بالمقارنة بالمؤلفات

الكبيرة ، فقد كانت فوق الطاقة المالية للقراء الا المرفهين منهم . فكان ثمن رواية **توم جونز** — على سبيل المثال — اكثر من معدل اجرة العامل الاسبوعية . فمن المؤكد اذن ان قراء الرواية لم يكونوا يؤلفون مقطعا عرضيا واسعا من المجتمع كالذي كان يتألف منه جمهور المسرح الاليزابيثي مثلا . فكان باستطاعة جميع الناس، الا الفقراء المعدمين ، في العصر الاليزابيثي دفع بنس واحد بين وقت وآخر أجرة الوقوف في مسرح الكلوب Globe ومشاهدة التمثيليات . فرسم الدخول هذا لم يكن يكلف اكثر من ربع كالون من الجعه . أما ثمن الرواية فكان يكفي لمعيشة أسرة واحدة مدة اسبوع أو اسبوعين . هذا أمر له أهميته . فالرواية في القرن الثامن عشر كانت اقرب الى القدرة المالية للطبقة الوسطى من جمهور القراء من كثير من الاساليب الادبية والمؤلفات الثقافية المحترمة الشائعة آنذاك ، بيد أنها لم تكن اسلوبا ادبيا شائعا بالمعنى الدقيق لهذه الكلمة .

ان القراء من الطبقات الاقتصادية غير المرفهة ،كان

لهم ولا شك انواع كثيرة من المؤلفات الرخيصة لتسليتهم، كالبالادز ballads وثمنها نصف بنس أو بنس واحد، وكتب القصص الشعبية التي تحتوي على طبعات مختصرة للقصص الرومانسية عن الفروسية ، وقصص جديدة عن المجرمين ، أو سرد حوادث عجيبة خارقة ، تتراوح اسعارها من بنس واحد الى ستة بنسات ، وكراسات اثمانها من ستة بنسات الى شلن واحد ، والأهم من كل ذلك الجرائد التي كانت تباع ببنس واحد حتى فرضت عليها ضريبة في سنة ١٧١٢ ، فأرتفع ثمنها الى بنس ونصف أو بنسين حتى سنة ١٧٥٧ ، ثم ارتفع سعرها الى ثلاثة بنسات بعد سنة ١٧٧٦ . وكان عدد كبير من هذه الجرائد ينشر قصصا قصيرة أو روايات على هيئة اجزاء متسلسلة . فرواية **روبنسن كروزو** ــ على سبيل المثال ــ اعيد نشرها في مجلة **اوريجنل لندن بوست** Original London Post ، التي كانت تظهر ثلاث مرات في الاسبوع ، كما اعيد نشرها في طبعات رخيصة من القطع الصغير « الديوديسيمو » وفي الكتب الشعبية ـ وعلى كل حال فأن هذا الجمهور الفقير لا اهمية له بالنسبة لدراساتنا هذه ــ فكتاب الرواية الذين نريد دراساتهم لم يعنوا بهذا الشكل من اسلوب النشر ، وان اصحاب دور النشر والطباعة الذين اختصوا بهذا الشكل من الادب كانوا يختارون عادة المؤلفات التي سبق نشرها في طبعات ثمينه ، فيعيدون نشرها دون دفع ثمن لذلك .

ان المدى الذي ساهمت به العوامل الاقتصادية في تأخير زيادة جمهور القراء ولاسيما قراء الرواية يدل عليه النجاح السريع الذي احرزته المكتبات غير الخاصة أو العمومية Circulating Libraries كما كانت تدعى بعد سنة ١٧٤٢ ، السنة التي صيغ فيها هذا التعبير(٢٨) .

لقد ورد ذكر عدد قليل من هذه المكتبات قبل ذلك ، ولاسيما بعد سنة ١٧٢٥ ، غير انها انتشرت انتشارا سريعا بعد سنة ١٧٤٠ حين اسست اول مكتبة عمومية في لندن ، اعقبها تأسيس ما لايقل عن سبع مكتبات أخرى خلال عقد من الزمن . وكانت الاشتراكات في هذه المكتبات معتدلة ــ اذ بلغ رسم الاشتراك في الاحوال الاعتيادية بين نصف جنيه وجنيه واحد في السنة ، وكثير ما كانت تتوفر فيها امكانيات لاستعارة الكتب بمعدل بنس واحد للمجلد أو ثلاثة بنسات لرواية تتألف من ثلاثة مجلدات .

وكانت معظم المكتبات العمومية تحتوي على جميع انواع الادب ، غير أن الروايات كانت تعتبر قوامها الاساسي . ومما لاشك فيه أن هذه المكتبات قد ساهمت اكبر مساهمة في زيادة جمهور قراء القصص خلال ذلك القرن . فقد اثارت اكبر قسط من النقد آنذاك حول انتشار القراءة الى الطبقات الدنيا : حيث قيل ان هذه « الدكاكين الرخيصة للأدب »(٢٩) قد افسدت عقول الطلاب وصبيان المزرعة . والخادمات الصالحات(٣٠) بل « وعقل كل قصاب وخباز واسكافي وسمكري في جميع انحاء الممالك الثلاث(٣١) . اذن يحتمل ان يكون جزء كبير من هامش جمهور القراء قد منعوا حتى سنة ١٧٤٠ من الاشتراك الكامل في الحركة الادبية هذه بسبب الاسعار المرتفعة للكتاب ، ثم أن هذا الجزء من الهامش كان يتألف الى حد كبير ممن يحتمل أن يكونوا قراء الرواية واكثرهم من النساء .

ان توزيع اوقات الفراغ في هذه الفترة يؤكد ويجسم الصورة التي ذكرناها لتكوين جمهور القراء ، كما يقدم لنا احسن دليل متوفر لتفسير الدور المتزايد الذي لعبته النساء في هذا الجمهور . فبينما استمر كثير من النبلاء والطبقات الراقية في نكستهم الثقافية من رجل البلاط الاليزابيثي الى وبرابرة ارنولد ، ظهر ميل مواز لذلك يجعل الادب هواية للنساء بالدرجة الاولى .

ويعتبر اديسون كالعادة من الاوائل الذين عبروا عن هذا الاتجاه الجديد . حيث كتب في **الكارديان** Guardian يقول : « ثمة بعض الاسباب التي تجعل التعليم اكثر ملائمة لعالم الاناث منه للرجال . اولا ، لهن اكبر قسط من وقت الفراغ ، كما ويعشن حياة هادئة ... ثم سبب آخر يدعو النساء ولاسيما نساء الطبقة الراقية الى الاهتمام بالادب ، الا وهو أن ازواجهن عادة غرباء بالنسبة لهن »(٣٢) نعم كان الازواج في اغلب الاحيان غرباء دون أن يخجلوا من ذلك، اذا جاز لنا ان نحكم عليهم من كلام مستر لوفتي Mr. Lofty رجل الاعمال الذي صورة لنا كولد سمث Goldsmith في مسرحيته **الرجل ذو الطبيعة الخيرة** The Good Natared Man (١٧٦٨) . يقول مستر لوفتي : ان الشعر شيىء جميل لكنه لزوجاتنا وبناتنا ، وليس لنا »(٣٣) .

كانت نساء الطبقات العليا والوسطى لا تستطعن مشاركة الرجال الا في فعاليات قليلة ، سواء في العمل او التسلية . فكان من غير المألوف أن تشترك النساء في السياسة أو الاعمال الحرة او ادارة الممتلكات ، كما كانت وسائل تسلية الرجال الرئيسية التي يزاولونها في اوقات فراغهم كالصيد والشرب غير مباحة للنساء . لذا كان لهؤلاء النساء كثير من وقت الفراغ ، الذي غالبا ما كان يشغل بالقراءة الكثيرة .

فكانت السيدة ماري ورتلي منتاكو Mary wortly Montagu على سبيل المثال ــ تقرأ الروايات بنهم ، وتطلب الى ابنتها أن ترسل لها بقائمة من الروايات تستنسخها من اعلانات الجرائد

وتضيف قائلة « لاشك ان الجزء الاكبر منها تافه رديء ... الخ غير انها تساعد على قضاء وقت الفراغ ... »(٢٤) ثم جاءت بعدها مسز ثريل Mrs Thrale وهي من طبقة اجتماعية اقل منها، فذكرت أن زوجها قد طلب منها ان لا « تفكر في أمور المطبخ » ، واوضحت لنا ان هذا الفراغ القسري هو الذي دفعها الى الادب باعتباره تسليتها الوحيدة(٢٥) ؟

وكان لكثير من النساء اللواتي اقل ثراء منهما وقت فراغ اكثر من ذي قبل . فقد لاحظ ب . ل . دي مورال B. L. Muralt في سنة ١٦٩٤ « ان الرجال حتى من عامة الناس قلما يطلبون من زوجاتهم مزاولة العمل »(٢٦) كما لاحظ زائر اجنبي آخر لانكلترا في سنة ١٧٢٧ هو سيزردي سيشور César de Saussure ان زوجات رجال الاعمال« يملن الى الكسل، وليس بينهن من تشتغل باعمال الابرة الا القليل(٢٧) ، ان هذه الاقوال تعكس الزيادة الكبيرة في اوقات الفراغ عند النساء ، التي جاءت بسبب تغيير اقتصادي مهم . فالواجبات القديمة لربة البيت كالغزل والحياكة والخبز وصنع البيرة والشموع والصابون وأشياء أخرى كثيرة لم تعد ضرورية ، طالما اصبحت اكثر الضروريات تصنع الآن في المصانع ومن ثم تجلب الى الدكاكين والاسواق . ان هذه العلاقة بين زيادة وقت الفراغ عند المراة والتطور نحو التخصص الاقتصادي لاحظها في سنة ١٧٤٨ سائح سويدي يدعى بيهركالم Pehr Kalm ، وقد دهش حين وجد أن في انكلترا « قلما يرى المرء امراة تكلف نفسها مشقة القيام بالواجبات خارج الدار » ، بل وقد وجد داخل الدار ايضا « أن الحياكة والغزل يندر وجودهما في اكثر البيوت لأن مصانعهم الكثيرة توفر عليهم ضرورة وجود مثل هذه الامور داخل البيت »(٢٩)

لعل انطباع كالم عن التغيير مبالغ فيه بعض الشيء . وهو على كل حال انما يتكلم عن المقاطعات المحيطة بلندن . أما في المقاطعات الريفية الى الشمال من لندن فقد حصل التغيير الاقتصادي ببطء كبير . ومما لاشك فيه ان كثير من النساء بقين يكرسن كل وقتهن تقريبا للواجبات الكثيرة للأسرة التي كانت آنذاك مكتفية ذاتيا الى حد كبير . ومع ذلك فقد حصلت ولاشك زيادة كبيرة في وقت فراغ المراة في مستهل القرن الثامن عشر، مع أن هذه الزيادة ربما كانت مقتصرة بصورة رئيسية على لندن وما يحيط بها وعلى المدن الاقليمية الكبيرة .

أما مقدار ما كان يكرس من وقت الفراغ هذا للقراءة فأمر يصعب تحديده . ففي المدن ولاسيما لندن كانت ثمة وسائل تسلية كثيرة تنافس القراءة . فكانت هناك مواسم للمسرحيات والاوبرا والحفلات التنكرية وحفلات الريدوتو ridotto والاجتماعات والحفلات الخاصة ، في حين كانت المنتجعات البحرية الجديدة وأماكن السياحة تجذب أثناء الصيف الكثير من الجنس اللطيف اللواتي لا عمل لهن . ولكن حتى أشد المغرمات بوسائل التسلية في المدن لابد انه كان لهن بعض الوقت للقراءة . وكثير من النساء اللواتي لم يرغبن الاشتراك في هذه التسليات اولم تكن لديهن القدرة المالية على ذلك كان لهن ولاشك كثير من الوقت للقراءة . اما في الاسر الدينية المتطرفة ـ البيوريتانية ـ فكانت القراءة اقل اثارة للاعتراض من غيرها من وسائل التسلية . فهذا اسحاق واتس Issac Watts وهو رجل ديني من المنشقين على الكنيسة الانكليكانية وذو نفوذ كبير في مستهل القرن الثامن عشر يصف بصورة مثيرة « جميع النتائج المؤلمة الكئيبة للوقت الضائع الذي ينفق هباءً »(٢٩) ولكنهشجع رعيته، ومعظمهم منالنساء، على قضاء اوقات فراغهم في القراءة والمناقشات الادبية(٤٠) .

ويجد المرء في مستهل القرن الثامن عشر كثيرا من النقد الساخط ضد الطبقات العاملة وكيف انها تجلب الدمار لنفسها وللبلاد لانها تطمح في وسائل الطبقات العليا لقضاء وقت الفراغ . غير ان معظم اقوال هؤلاء المتشائمين ينبغي أن تسقط من الحسبان . والسبب في ذلك ليس فقط ان الملابس الانيقة واسباب التسلية الراقية كانتا بالمقارنة بمستوى المعيشة اغلى بكثير مما هي عليه الحال الآن . ولكن زيادة طفيفة في وقت فراغ عدد قليل من الأثرياء أو المترفين من اعضاء المجتمع كانت تكفي لأعلان الانذار واثارة العداء ، باسلوب يصعب علينا فهمه اليوم . حيث كان الراى التقليدي السائد يعتبر التمييز الطبقي أساس النظام الاجتماعي لذا كانت وسائل قضاء وقت الفراغ لا تليق الا بالطبقات التي لها وقت للفراغ . وقد عززت هذا الراى بشدة النظرية الاقتصادية السائدة آنذاك ، والتي كانت تعارض كل ما يصرف الطبقات العاملة عن اعمالها . لذا كان ثمة كثير من الاتفاق بين راى اصحاب المصالح التجارية وبينالنظرة التقليدية للافكارالدينية والاجتماعية في أن القراءة تعتبر وسيلة خطرة تلهي اصحاب الاعمال اليدوية وتصرفهم عن عملهم . فعلى سبيل المثال ، يذكر روبرت بولتن Robert Balton ـ اسقف كارلايل في **مقالته في استغلال الوقت** Essay on the Employmently Time (١٧٥٠) امكانية استغلال القراءة وسيلة لقضاء وقت الفراغ عند الفلاح وعامل المصنع ، فينفي مثل هذه الامكانية في الحال بقوله : وكلا أن نصيحتي له هي ـ لاحظ ما يحدث الآن(٤١) .

وعلى كل حال فأن فرص الفقراء في الانجراف الكثير نحو هذا الاتجاه كانت ضئيلة جدا . فاوقات العمل للعمال في الريف كانت تشمل جميع ساعات

النهار ، بل وفي لندن ايضا كانت تمتد من السادسة صباحا حتى الثامنة او التاسعة ليلا . اما العطل الاعتيادية فكانت اربعا – هي الميلاد والقيامة وعيد العنصرة وعيد القديس ميخائيل ، يضاف الى ذلك في لندن ثمانية ايام اخرى لشنق المحكومين في ثايبرن Tybaurn – لقد كان للعمال في المهن المفضلة ولاسيما في لندن ، بعض الحرية في أن يتغيبوا عن عملهم، وكانوا يمارسون هذه الحرية بالفعل . ولكن ظروف العمل لم تكن في جوهرها لتسمح للعامل بشيء من الفراغ الا في ايام الاحاد . ثم ان ستة ايام من العمل المتواصل كانت عادة تنتهي بتكريس اليوم السابع لفعاليات ذات طبيعة اجتماعية . وقد اعتقد فرانسيس بليس Francis Place أن الشرب يكاد يكون التسلية الوحيدة للطبقة العاملة خلال القرن الثامن عشر (٤٢)، كما ينبغي ان نتذكر أن مشروب الجين الرخيص كان يجعل نوبة السكر تكلف اقل من ثمن جريدة .

أما اولئك القلائل الذين كانوا يرغبون في القراءة فكانت تواجههم عراقيل أخرى فضلا عن عدم توفر وقت الفراغ لديهم وغلاء اثمان الكتب . فحرمة الاسرة كانت مفقودة ولاسيما في لندن حيث اكتظت الدور بالاسر الى درجة هائلة ، وكثيرا ما كانت هذه الدور تفتقر الى نور كاف للقراءة حتى في وقت النهار فضريبة النوافذ التي فرضت في نهاية القرن السابع عشر قللت عدد النوافذ الى الحد الادنى أما ما بقي منها فكانت منخفضة عادة ، ومغطاة باغصان الشجر او الورق او الزجاج الأخضر . وكان النور في الليل مشكلة خطيرة : فالشموع حتى الرخيصة منها ، كانت تعتبر من الكماليات . وقد ذكر ريجاردسن بفخر انه كان وهو يتمرن على عمله يشتري الشموع لنفسه (٤٣) ، في حين كان غيره لا يستطيع او يسمح له أن يفعل ذلك . فكان جيمس لاكنتون على سبيل المثال – يمنعه سيده الخباز من استعمال النور في غرفته ، وقد ادعي انه كان يقرأ على ضوء القمر (٤٤) .

ومع ذلك فثم صنفان كبيران مهمان من الفقراء نسبيا ، ربما كان لهما وقت للفراغ والفرصة للقراءة : وهما الصناع وخدم البيوت ، ولاسيما الصنف الأخير. فكان يتوفر لهم في الظروف الاعتيادية الفراغ والنور للقراءة . كما كانت الكتب متوفرة في اغلب البيوت ، واذا خلا البيت منها كان باستطاعتهم شراءها من اجورهم اذا ارادوا ذلك ، طالما أن طعامهم وسكناهم كانا مجانا . ان هذين الصنفين كان دائما يرغبان الاحتذاء من هم اعلى منهم منزلة .

ومما يثير الانتباه حقا أن الانتقادات آنذاك ضد كثرة اوقات الفراغ عند الطبقات الدنيا ورفاهيتها وادعائها بالادب اكثرها موجهة بشكل خاص نحو الصناع المتمرسين وخدم البيوت ولاسيما الاتباع والوصيفات وينبغي علينا عند تقييم الاهمية الاوربية للصنف الأخير هذا ان نتذكر انه كان يؤلف طبقة كبيرة جدا ومتميزة وربما كانت في القرن الثامن عشر اكبر طبقة مهنية في البلاد ، وقد بقيت كذلك حتى قبل زمن قليل . لذا يمكن اعتبار باميلا Pamela بطلة تمثل طبقة قوية من الوصيفات المثقفات اللواتي كن يتمتعن بكثير من وقت الفراغ . اذ نلاحظ أن شرطها الوحيد فيما يخص العمل الذي تنوي القيام به بعد مغادرتها للسيد B هو أن يسمح لها « ببعض الوقت للقراءة » (٤٥) . أن هذا التأكيد يشير سلفا الى انتصارها ، فهي تتبع نمطا من الحياة يندر ان نجده في طبقة الفقراء عامة ، ولكنه اقل ندرة في مهنتها الخاصة . لذا استطاعت أن تقتحم حواجز المجتمع والادب على السواء بفضل استغلالها الحاذق لصفة متميزة عندها يمكن تسميتها بصفة القراءة والكتابة . والصفة هذه في حد ذاتها دليل بليغ على مدى تمتعها باوقات الفراغ .

فالادلة التي تشير الى توفر وقت الفراغ واستغلاله تؤكد لنا الصورة التي قدمناها عن تركيب جمهور القراء في مستهل القرن الثامن عشر . أن هذا الجمهور مع توسعه الملحوظ لم يمتد في الظروف الاعتيادية الى اسفل السلم الاجتماعي ابعد من صغار التجار واصحاب الدكاكين ، فيما خلا صنفا مهما من الصناع المفضلين وخدم البيوت – ومع ذلك فقد حدثت بعض الزيادة كان جلها من الجماعات التي اخذت تزداد ثروة وعددا ، وكانت تشتغل بالتجارة والصناعة . ان هذا أمر مهم – حيث يحتمل أن يكون هذا التغيير وحده ، مع قلة شأنه بالنسبة الى غيره ، قد غير مركز الثقل لجمهور القراء تغيرا كافيا جعل معه الطبقة الوسطى بشكل عام في مركز الصدارة لاول مرة .

واذا بحثنا عن اثر هذا التغيير في الادب ، لما وجدنا فيه مظاهر مباشرة او مثيرة لاذواق الطبقة الوسطى وامكانياتها . حيث أن سيطرة الطبقة الوسطى على جمهور القراء لم تحدث فجأة بل جاءت خلال فترة طويلة من الزمن . ومع ذلك فأن تغيير مركز الثقل لجمهور القراء قد ادى – على ما يبدو – الى نتيجة عامة كانت لها بعض الأهمية لظهور الرواية . فالادب في القرن الثامن عشر كان يكتب لجمهور متزايد من القراء ، لذا لابد أن اهميته النسبية قد قلت لاولئك القراء الذين كان لهم من الثقافة ووقت الفراغ ما يكفيان لكي يهتموا اهتمام المحترف او شبه المحترف بالادب – الكلاسيكي والادب الحديث . وادي ذلك بدوره – دون شك – الى زيادة الاهمية النسبيه لاولئك الذين كانوا يرغبون في نوع بسيط من التسلية الادبية ، وان كان هذا النوع

من الادب ليس بذي قيمة كبيرة عند المثقفين ورجال الادب .

لقد قرأ الناس — على ما يبدو — في كل زمان ومكان من اجل التسلية والراحة ، فضلا عن غايات اخرى . بيد انه ظهر في القرن الثامن عشر — على ما يبدو — ميل نحو السعي وراء هذين الهدفين دون غيرها اكثر من ذي قبل . أو هذا ما يستنتجه المرء من رأى ستيل Steele الذي عبر عنه في **الكارديان (١٧١٣)**، فقد هاجم انتشار :

« ... هذه الطريقة القلقه للقراءة ... التي تغرينا — دون شك — الى اسلوب متردد في التفكير ... فيتلاشى تماما ذلك الربط بين الكلمات الذي يسمى بالاسلوب ... ان حجة هؤلاء الناس هي انه ليس لهم من هدف في القراءة سوى التسلية ، التي ينبغي على ما اعتقد ان تنتج من تأمل ما يقرأه المرء وتذكره له ، لا من اشباع رغبة عابرة من عمل يقوم به . فيجب ان تكون متعتنا بقدر الفائدة »(٤٦) .

يبدو أن عبارة اشباع رغبة عابرة من عمل يقوم به المرء ، تصف وصفا مناسبا جدا طبيعة القراءة التي كانت تطلبها نصوص نوعين جديدين من الادب في القرن الثامن عشر ، هما الجريدة والرواية — فمن الواضح أن كليهما يشجع اسلوبا سريعا من اساليب القراءة لا يحتاج الى كثير من الانتباه ويكاد يكون لا شعوريا . ان اشباع الرغبة دون جهد التي تقدمها القصص للقارىء كان قد اشار اليها هيوت Huet في فقرة وردت في مقاله في **اصل قصص الرومانس**
Of the Origin of Romances
التي مهد به لكتاب صامويل كروكسال Samuel Croxall الموسوم بـ **مجموعة مختارة من الروايات والقصص التاريخية (١٧٢٠)**
Selected Collection of Novels & Histories
قال فيها : « ... أن الامور الجديدة التي تجتذب العقل وتستحوذ عليه اكثر من غيرها هي تلك التي يحصل عليها المرء بأقل جهد ، ويكون للخيال فيها اكبر نصيب ، وموضوعها واضح للحواس كل الوضوح ... ومن هذا النوع قصص الرومانس التي يمكن فهمها دون جهد كبير يصرفه العقل ، أو اجهاد لقابلية التفكير المنطقي بل يكفي لها الخصب ، دون اجهاد الذاكرة الا قليلا »(٤٧) .

اذن فتعادل ميزان القوى الجديد في الادب ربما كان في صالح التسلية السهلة على حساب الالتزام بالمقاييس النقدية التقليدية . ومما لاشك فيه أن هذا التغيير في مركز الاهتمام كان عاملا اساسيا وفر الحرية لما انجزه ديفو وريجاردسن . كما ويحتمل على ما يبدو ان تكون هذه الانجازات مرتبطة ايضا بعوامل اخرى اكثر ايجابية كعامل الذوق والاتجاه العام عند معظم الذين انضموا الى جمهور القراء في تلك الفترة . فنظرة الطبقة التجارية على سبيل المثال — قد تأثرت كثيرا بالميول الاقتصادية الفردية والبيوريتانية شبه الدنيوية التي عبر عنها ديفو في رواياته . وكذلك العنصر النسائي الذي كانت اهميته في جمهور القراء قد اخذت تتزايد ، وجد هذا العنصر تعبيرا عن كثير من اهتماماته ورغباته في روايات ريجاردسن . بيد أن مناقشة هذه العلائق ينبغي ان تؤجل حتى ننتهي من دراستنا هذه لجمهور القراء بذكر بعض التغييرات الاخرى في ذوق هذا الجمهور وتركيبه .

كان اكبر صنف من الكتب التي نشرت في القرن الثامن عشر — كما في القرون السابقة — هي المؤلفات الدينية . فقد بلغ معدل ما نشر من هذه الكتب في كل سنة اكثر من مائتي كتاب طيلة ذلك القرن . وبلغ ماطبع من كتاب **رحلة الحاج** Pilgrim's Progress مائة وستون نسخة حتى سنة ١٧٩٢(٤٨) ، وهو كتاب قلما ذكره مؤلفو الطبقات الراقية ، واذا فعلوا فليسخروا منه عادة . في حين نجد ما لايقل عن عشرة كتب دينية قد طبعت اكثر من ثلاثين طبعة خلال القرن الثامن عشر . كما نالت كتب دينية وتلقينية اخرى درجة مماثلة من الشهرة(٤٩) .

غير ان جميع هذه الاعداد الكثيرة من الكتب التي بيعت لا تدحض الرأى القائل ان قراء القرن الثامن عشر كانت اذواقهم قد اخذت تجنح بصورة متزايدة نحو الادب الدنيوي . فأول دليل على ذلك أن عدد المؤلفات الدينية المنشورة لم يسجل — على ما يبدو — اية زيادة بالنسبة لنمو السكان أو لما بيع من بقية انواع الادب(٥٠) .

ثم ان قراء الادب الديني كانوا — على ما يبدو — يؤلفون طبقة مستقلة عن قراء الادب الدنيوي . فهذا هنري ديفز Henry Davis بائع الكتب في قصة **همفري كلينكر** Hamphrey Clinker (١٧٧١) لصموليت Smollett يقول : لا يقرأ المواعظ الا الميثوديست والمنشقون(٥١) . ويؤيد رايه الى حدما قلة الاشارة الى المؤلفات الدينية المعروفة في الرسائل المهذبة لتلك الفترة .

ومن جهة اخرى فأن كثيرا من القراء ولاسيما اولئك الذين من طبقات المجتمع الأقل ثقافة ، كانوا يبداون بقراءة المؤلفات الدينية ثم ينتهون الى المؤلفات ذات الاهتمامات الادبية الواسعة . ويعتبر ديفو وريجاردسن نموذجين لهذا الاتجاه . فاسلافهما — وأسلاف كثير من قرائهما — كانوا لا يقراون في القرن السابع عشر سوى المؤلفات الدينية ، أما هما فقد جمعا بين الاهتمامات الدينية والدنيوية . لقد كتب

ديفو الروايات والمؤلفات الدينية ككتابة **مرشد الاسرة** Family Instructor ، في حين نجح ريجاردسن بشكل بارز في نقل اهدافه الخلقية والدينية الى الادب الروائي الدنيوي الذي كان يتفق وذوق ذلك العصر . ان هذا التوافق بين الموهوبين وبين من هم اقل منهم ثقافة ، وبين الادب كفن جميل وادب المواعظ الدينية لعله أهم اتجاه في ادب القرن الثامن عشر . وقد تمثل قبل ذلك في أشهر الابتكارات الادبية لذلك القرن وهما صحيفتا **التاتلر** The Tatler ١٧٠٩ **والسبكتيتر** في ١٧١١ .

كانت الصحيفة الاولى تصدر ثلاث مرات في الاسبوع والثانية مرة كل يوم ، وقد احتوتا على مقالات في مواضيع عامة عكست الهدف الذي دعا اليه ستيل Steele في مؤلفه **البطل المسيحي** The Christian Hero فقد حاولت الصحيفتان أن تجعلا المهذب متدنيا والمتدين مهذبا ، فنجح مشروعهما الحكيم في جعل الفطنة شيئا مفيدا(٥) ، نجاحا فائقا ليس عند اصحاب الفطنة فحسب بل بين بقية طبقات جمهور القراء . فكانت **السبكتيتر** و **التاتلر** موضع اعجاب كبير في محافل المنشقين(٥٣) وعند الجماعات الأخرى حيث كانت معظم الانواع الاخرى من الادب الدنيوي ينظر اليها الناس نظرة ريبة — وكثيرا ما كانت لصحيفتان اول نموذج للادب الدنيوي يصادفه القراء غير المثقفين من محبي الادب من سكان المناطق البعيدة عن العاصمة .

لقد ساهمت المقالة الدورية كثيرا في خلق ذوق تستطيع الرواية ايضا اشباعه . وقد ظن مكولي Macaulay أن اديسون لو كان كتب رواية لفاقت في جودتها اية رواية أخرى عندنا(٥٤) ، في حين اشارت . هـ . كرين T. H. Green الى هذه النقطة فقال عن السبكتيتر انها اول واحسن نموذج لذلك النوع الخاص من الادب — بل هي الادب الشعبي الوحيد في عصرنا — الذي يعكس الانسانية كماهي في الحياة اليومية عند الناس ... ويقلدها بأمانة فائقة(٥٥) ، ومع ذلك فالانتقال من **اوراق دي كوفرلي** de Coverly Papers الى الرواية لم يحدث مباشرة ، والسبب الرئيسي لذلك هو أن الصحفيين الذين أتوا بعد ذلك كانوا يفتقرون الى الموهبة ، ففشلوا في خلق معرض من الشخصيات التي تثير الاهتمام ، وانقطع هذا الاتجاه الروائي الخاص في الابتكار الصحفي العظيم الثاني في القرن الثامن عشر — الا" وهو **مجلة الجنتلمان** التي اسسها ادوركيف Edward Cave في سنة ١٧٣١ ، وهو صحفي وبائع كتب .

جمعت هذه المجلة الشهرية الرصينة بين الوظائف السياسية للصحيفة وبين تزويد القارىء بزاد أدبي متنوع يتراوح بين « نظرة موضوعية الى المقالات الاسبوعية المتنوعة » و « مختارات من القصائد الشعرية » . وقد حاول ان يلبي رغبات جمهور اكثر تنوعا من جمهور **السبكتيتر** . فزود القارىء بمادة متنوعة جدا تتراوح بين تعليمات للطبخ واللغز فضلا عن كثير من المعرفة البحته . وقد نجح هو الآخر نجاحا باهرا ، حين قدر الدكتور جونسن مابيع من المجلة بعشرة آلاف نسخة ، وذكر أن لها عشرين مقلدا ، كما أكد صاحب المجلة نفسه، في سنة ١٧٤١ أن مجلته كانت تقرأ حيثما يتكلم الناس باللغة الانكليزية ، ويعاد طبعها في عدد من مطابع بريطانيا وايرلندا والمستوطنات الجديدة(٥٦) .

تميزت مجلة **الجنتلمان** بصفتين : هما المعرفة العملية عن الحياة اليومية والجمع بين التهذيب والتسلية ، وقد دخلت هاتان الصفتان فيما بعد في الرواية . ثم ان الانتقال من صحيفة **السبكتيتر** الى مجلة **الجنتلمان** يبين لنا ظهور جمهور من القراء مستقل الى حد كبير عن المقاييس الأدبية التقليدية . فكان مهيئا لاسلوب ادبي لا تنطبق عليه المقاييس النقدية السائدة . فالجريدة نفسها ، كما اشارت صحيفة **كرب شتريت** Gentleman's Magazine في مقال ساخر نعت به ديفو ، كانت وسيلة تسلية غير معروفة تماما في عصر اغسطس(٥٧) .

لقد ساهمت الصحافة مساهمة كبيرة في زيادة جمهور قراء الادب الدنيوي ، بيد أن ميل هذا الجمهور الى مؤلفات سهلة تثقيفية تهذيبية مسلية لم يكن قد اهتدى بعد الى شكل قصصي يناسبه .

— ٣ —

ترمز صحيفة **الجنتلمان** الى تغيير مهم في تركيب جمهور القراء ايضا . فصحيفة **السبكتيتر** كان قد اسسها خيرة كتاب عصرهم ، وكانت تلبي رغبة الطبقة الوسطى، ولكن بنوع من الاسلوب يشبه الاحسان الادبي ، فقد وقف ستيل واديسون الى جانب اسلوب حياة الطبقة الوسطى مع انهما لم يكونا من هذه الطبقة تماما — ولم يمض جيل واحد حتى جاءت صحيفة **الجنتلمان** فاتجهت اتجاها اجتماعيا مختلفا جدا . اذ أشرف صحفي بائع كتب نشيط ولكن حظه من الثقافة قليل . وساهم في هذه المجلة بصورة رئيسة كتاب مأجورون وهواة . ويشير هذا التغيير الى تطور يعتبر ريجاردسن رمزا مهما له — وريجاردسن هذا صاحب مطبعة وقريب جيمس ليك James Leake وهو بائع كتب وصاحب مكتبة عمومية . ويتمثل هذا التطور في الدور البارز في المشهد الادبي الذي احتله المشتغلون في نشر المطبوعات وبيعها . أن السبب الرئيسي لهذا المركز البارز واضح ، وهو اضمحلال رعاية البلاط والنبلاء للادب . مما ادى الى ظهور فراغ بين المؤلف وقرائه ،

سرعان ما شغله وسطاء السوق الاولى ، اي الناشرون او بائعو الكتب كما كانوا يدعون عادة . وقد احتلوا مركزا بين المؤلف وصاحب المطبعة وبين كليهما والجمهور.

ما ان حل مستهل القرن الثامن عشر حتى كان بائعو الكتب ولا سيما في لندن ، قد حققوا مركزا ماليا ومنزلة اجتماعية بارزة واهمية ادبية اعظم مما كان لاسلافهم او زملائهم في البلاد الاخرى . فمنهم من نال لقب السير (مثل السير جيمس هوكز والسير فرانسيس كوزلينك والسير جارلس كوربت) ، ومنهم من اصبح عمدة (هنري لينتوت) وعضوا في البرلمان (وليم ستراهان) ، ثم أن عدد كبيرا منهم مثل تولسونس وبرنارد لنتوت وروبرت دورسلي واندرو ميلاد صادقوا شخصيات مهمة في لندن . فقد امتلكوا وسيطروا بالاشتراك مع بعض المطابع على جميع الوسائل الاساسية للتعبير عن الراي العام ، كالجرائد والمجلات والصحف النقدية ، فكانوا في مركز جيد يساعدهم على كسب الدعاية والترويج لبضاعتهم(٥٨) . أن هذا الاحتكار لسبل التعبير عن الراي العام قد ادى الى احتكار الكتاب . فمع الجهود التي بذلت من اجل منح المؤلف حرية الوصول الى جمهوره ، فقد بقيت التجارة هي السبيل الوحيد الناجح لنشر مؤلفات الكاتب .

ومما لاشك فيه أن نفوذ بائعي الكتب في التأثير على المؤلفين والجمهور كان كبيرا جدا ، لذا ينبغي أن نتساءل : هل ثمة اية علاقة بين هذا النفوذ وظهور الرواية كان الرأي المعاصر ولاشك مهتما اهتماما كبيرا بالنفوذ الجديد لبائعي الكتب ، وقد ظهرت ادعاءات كثيرة تفيد أن هذا النفوذ قد أثر الادب وحوله الى بضاعة تجارية ليس الا . وقد عبر ديفو عن هذا الراي ببلاغة وايجاز اذ قال : لقد اصبحت الكتابة فرعا مهما جدا من فروع التجارة الانكليزية . فبائعوا الكتب هم اصحاب الصناعة او العمل ـ اما الكتاب والمؤلفون والنساخ والكتاب الثانويون وجميع من يعملون بالقلم والحبر فهم عمال يشتغلون عند اصحاب المصانع الذين مر ذكرهم(٥٩) . ان ديفو لم يشجب النزعة التجارية هذه ، بيد ان اكثر الذين عبروا عن المقاييس الادبية التقليدية قد فعلوا ذلك وبأسلوب عنيف . فعلى سبيل المثال ، كثيرا ما عبر كولد سمث عن اساه العميق « للثورة المشؤومة التي جعلت من الكتابة مهنة يدوية واصبح بائعو الكتب لا العظماء ، اسياد العباقرة ودافعي اجورهم »(٦٠) . وقد ذهب فيلدنك الى ابعد من ذلك وربط بصريح العبارة بين « الثورة المشؤومة » والتدهور الخطير في المقاييس الادبية . فأكد أن « تجار الورق الذين يسميهم الناس بائعي الكتب » يستخدمون عادة « صناع المهنة » ممن ليس لهم « شيء من الموهبة او المعرفة » واشار الى ان نتاجهم قد قضى على المؤلفات الجيدة ، طبقا لنوع من قانون كريشام Gresham's Law الذي يجبر الشعب على « شرب ماء التفاح لأنهم لا يستطيعون صنع شراب غيره »(٦١)

وكان لهذه « الثورة المشؤومة » اسم آخر هو كرب ستريت Grub Street (شارع الكتاب المأجورين) . وقد بين سانتسبري(٦٢) وغيره بسهولة ان « كرب ستريت » في احد معانيه انما هو اسطورة : فالدعم المادي الذي قدمه بائعو الكتب اي المؤلفين كان في الحقيقة اكبر واشمل من أية رعاية حظوا بها من قبل اماميها معناه الآخر فكان لـ « كرب ستريت » وجود حقيقي ، ظهر اول مرة آنذاك . فقد خشي بوب Pope واصدقاءه . أن يخضع الأدب للقوانين الاقتصادية التي تنادي بالحرية التامة Laissez-faire ومثل هذا الخضوع كان يعني ان بائعي الكتب ، على اختلاف اذواقهم ، مرغمون ـ كما قال جورج جين George Cheyne في رسالة بعث بها الى ريجاردسن ـ أن يكونوا لصوصا بطبيعة مهنتهم »(٦٣) . اذ كان عليهم أن ينتزعوا من مغفلي كرب ستريت كل ما يرغب الجمهور في شراءه .

وقد اعتقد الكثيرون ان الرواية مثال لهذا النوع الهزيل من المؤلفات ، يقدمها بائعو الكتب اشباعا لرغبة جمهور القراء . فقد كتب ـ على سبيل المثال ـ صديق فيلدنك وشريكه في الكتابة جيمس رالف Ralph Jomes في قضية المؤلفين The Case of Authors (١٧٥٨) : « أن الكتب هي الصناعة التي بها يثري بائعو الكتب، اذ ترغمهم قوانين المهنة أن يشتروا بابخس الاثمان ويبيعوا باغلى الاثمان كلما استطاعوا الى ذلك سبيل ... وهم يعرفون جيدا انواع البضاعة التي تلائم السوق ، فيتقدمون بطلباتهم طبقا لذلك ، ويحددون زمن النشر تحديدا دقيقا بشكل يناسب الاثمان .

وهذا يفسر تفسيرا جيدا نوبة المرض التي تعاني منها الطباعة : فبائع الكتب يجس نبض الزمن ، ويحسب الدقات لا ليصف الدواء الشافي بل ليداهن المرض : وما دام المريض قادرا على الازدراء فهو يظل يقدم له الدواء ، وما ان تبدو على المريض العلامات الاولى للقيء حتى يغير الحكم الجرعة . وهذا سبب منع جميع انواع المسهلات السياسية واستعمال الذباب الهندي في هيئة الحكايات والروايات وقصص الرومانس وغيرها(٦٤) .

ومع ذلك فمن الصعب أن نعتقد أن هذه العملية كانت مقصودة بالدرجة التي يوحي بها كلام رالف . فقد كتب قوله هذا في وقت كانت قد راجت فيه روايات ريجاردسن وفيلدنك ، وانشرت المكتبات العمومية اثر ذلك ، واخذ الكتاب المأجورون يكتبون الروايات ويترجمون الفرنسية منها باعداد كبيرة ، بطلب

من بائعي الكتب واصحاب المكتبات العمومية ، من امثال فرانسيس Francis وجون نوبل John Noble

اما قبل ذلك الوقت فليس ثمة دليل ملموس على ان بائعي الكتب قد مارسوا تأثيرا مباشرا في تشجيع كتابة الرواية ، بل العكس هو الصحيح ، فأذا تفحصنا المؤلفات المعروفة التي روجها بائعوا الكتب وجدنا انهم قد انحازوا بصورة رئيسية الى جانب المجلدات الضخمة للمعرفة مثل **دائرة المعارف** لمؤلفها افريم چيمبرز Ephraim Chamber's Cyclopaedia (١٧٢٨) **وقاموس** جونسن (١٧٥٥) وسيرة الشعراء Lives of the Poets (١٧٧٩ – ١٧٨١) للمؤلف نفسه ، ومؤلفات كثيرة أخرى ، تاريخية وعلمية ، انفقوا عليها بسخاء .

حقا ان الطلب الذي تلقاه ريجاردسن لتأليف دليل لكتابة الرسائل الاعتيادية فكان الحافز الاول لكتابة رواية **باميلا** جاء من اثنين من بائعي الكتب هما جارلس ريفنكتون Charles Rivington وجون اوسكورن John Osgorne – بيد أن **باميلا** كانت وليدة الصدفة المحضة – فقد استغرب ريجاردسن نفسه ، وهو الخبير بالذوق الادبي لعصره ، للنجاح الغريب الذي احرزته هذه الرواية ، وباع ثلثي حقوق الطبع بعشرين باونا ، ولكنه اصبح اكثر دراية بالامور في روايتيه اللتين جاءتا بعد **باميلا**(٦٥) . وكذلك لا تحتمل أن تكون تجربة فيلدنك المهمة في رواية **جوزيف اندروز** Joseph Andrews ثمرة تشجيع بائعي الكتب له . يقال أن فيلدنك قد استغرب حين منحه بائع الكتب ميلر Millar مائتي باون ثمنا لمخطوطة الرواية ولقطع قصيره أخرى(٦٦) .

ويشير هذا ولاشك الى أن ميلر – مع توقعه بعد النجاح الكبير الذي لاقته **باميلا** أن بمقدوره بيع اعداد كبيرة من رواية **فيلدنك** الاولى ، لم يسبق له ولا لغيره ان شجع فيلدنك على سلوك هذا المنحى الادبي الجديد أو ذكر له أن مثل هذا العمل سيدر عليه ربحا كثيرا .

بيد أن بائعي الكتب وان لم يساهموا كثيرا أو لم يساهموا قط في ظهور الرواية بصورة مباشرة ، فثمة بعض الادلة تشير الى دورهم غير المباشر في نقل الادب من سيطرة النبلاء ورعايتهم الى سيطرة قوانين السوق، وبذلك ساعدوا في تطوير احدى المميزات الفنية المبتكرة للشكل الادبي الجديد ، وهو الوصف الدقيق والشرح الوافي ، ومنحوا لديفو وريجاردسن حرية الخروج على الاسلوب النقدي التقليدي ، وهو شرط ضروري لما انجزاه في الادب .

حين لم يعد هدف الكاتب الرئيسي هو ارضاء المقاييس التي يتطلبها حماة الادب والنخب الادبية ، برزت عندئذ اعتبارات أخرى واصبحت لها اهمية جديدة : منها أمران مهمان – على الاقل – ربما شجعا المؤلف على كثرة الانتاج : اولهما الكتابة الواضحة بل والحشو ايضا لأن ذلك يساعد القراء من ذوي الثقافة المحدودة على فهم المؤلف بسهولة . ثانيا ، لما كان الذي يدفع الثمن هو بائع الكتب وليس السيد الثري ، لذا اصبحت السرعة وغزارة الانتاج فضيلتين اقتصاديتين لهما مركز الصدارة .

وقد اشار الى الاتجاه الثاني هذا كولدسمث عندما ذكر العلاقة بين بائع الكتب والمؤلف في كتابه **دراسة الوضع الراهن للمعرفة** (١٧٥٩) Enquiry in the Present state of Learning : حين قال : ربما لا يستطيع المرء أن يتصور رابطة اشد ضررا على الذوق من هذه . فمصلحة أحدهما في ان يكترث بالكتابة اقل ما يمكن له ، ومصلحة الآخر في ان يكتب اكثر ما يستطيع(٦٧) ، ويجد رأي كولد سمث هذا بعض الدعم في الاتهامات التي شاعت كثيرا في مستهل القرن الثامن عشر والقائلة بأن المؤلف كان يكتب بغزارة لاسباب اقتصادية . فعلى سبيل المثال – أشار جون وسلي John Wesley بشيء من القسوة الى أن الاطناب عند اسحق واتس Issac Watts غايته الحصول على المال(٦٨) ، ويحتمل أن يكون هذا الميل قد ساعد ايضا في ظهور الرواية . ومما يدعم هذا الرأي بعض الشيء هو أن اتهامات متشابهه لما ذكرت اعلاه قد وجهت ضد **ديفو** وريجاردسن .

ان اعتماد الانتاج الادبي بالدرجة الاولى على المبادىء الاقتصادية طور النثر اكثر من الشعر . وقد بين هذه العلاقة الكاتب المأجور في رواية **اميليا** Emelia (١٧٥١) لفيلدنك اذ قال : أن بائعي الكتب لا يهمهم سوى الصفحات ، فلا فرق عندهم انثرا كانت ام شعرا(٦٩) ، اذن لما وجد كتاب كرب ستريت ان القافية شيء صعب المنال ، تخلوا عن كتابة الشعر المجلات واشتغلوا بكتابة الروايات ، لسببين : اولهما أن كتابة قصص الرومانس هي كل ما يستحق ان يشتغل به المرء في مهنتنا ، ثانيا أنها ولاشك أسهل عمل في الدنيا : فأنك تستطيع كتابة هذه القصص حالما تمسك بالقلم ،

لقد سارت حياة ديفو الادبية بهذا الاتجاه قبل ذلك بزمن طويل ، فبعد ان استخدم الاسلوب السائد آنذاك وهو الهجاء الشعري في مستهل حياته الادبية ، انتقل الى كتابة النثر دون غيره . وكان هذا النثر ولاشك سهلا غزيرا تلقائيا – وهي الصفات التي تنسجم انسجاما جيدا مع الاسلوب القصصي للرواية ومع اكبر قسط من المكافأة الاقتصادية لاشتغاله بالكتابة . فالاناقة اللفظية والتركيب المعقد والأثر المركز كلها تتطلب وقتا

كما قد تحتاج الى كثير من التنقيح . وقد استغل ديفو - على ما يبدو - الاعتبارات الاقتصادية لمهنة الكاتب استغلالا كبيرا لا مثيل له من قبل : حيث اعتبر التنقيح عملا اضافيا يستحق عليه الكاتب اجورا اضافية . وهذا ما قاله محرر مجهول عن نسخة ١٧٣٨ لكتاب ديفو الموسوم بـ **التاجر الانكليزي الكامل** The Complete English Tradesman ، حيث كتب عن مؤلفات ديفو يقول انها وعلى العموم تتصف ... بالاطناب واللف والدوران ، واضاف ، أن الحصول على انتاج كامل من قلمه كان يتطلب منحه قدرا من المال لكل صحيفة ليكتبها بطريقته الخاصة ، ثم نصف ذلك المبلغ لبتر الزوائد فيها او تجريدها(٧٠) ...

ونجد دليلا مشابها لهذا في حياة ريجاردسن ، مع أن اهتمامه بالعامل الاقتصادي ربما كان اقل من اهتمام ديفو . ففي سنة ١٧٣٩ انبه صديقه الدكتور جورج جين لاتباعه اسلوب بائعي الكتب في تقدير الثمن « الذي يدفع للمؤلف طبقا لعدد الصفحات »(٧١) . وكتب شنستون Shenstone بعد ذلك عن **كلاريسا** Clarissa قائلا أن ريجاردسن وقد اطال في كتابه الى درجة كبيرة دون ضرورة لذلك ... وما كان ليفعل ذلك لولم يكن صاحب مطبعة ومؤلفا في الوقت ذاته ، ثم استمر في القول - وهو يمدح عن غير قصد الواقعية الشكلية عند ريجاردسن : ان مثل هذه التفاصيل لا تبررها سوى الحقيقة ، بل ولا تبررها الحقيقة الا في محكمة العدل(٧٢) ...

مما لاشك فيه أن ديفو وريجاردسن لم يخرجا عن العرف الادبي الكلاسيكي في الاسلوب الفكري فحسب ، بل فعلا ذلك في كل جانب من جوانب الحياة ، وفي الاساليب الفنية التي جسمت هذه النظرة. وهما يمثلان من هذه الناحية ايضا التغييرات العميقة في المضمون الاجتماعي للادب ، تلك التغييرات التي ساهمت في اضعاف هيبة المقاييس النقدية السائدة .

كان الناس في منتصف القرن الثامن عشر يعرفون حق المعرفة أن توازن القوة الجديد قد خلق ثورة في اختيار النقاد والمؤلفين . حيث أخذ جميع عالم الادب - على حد قول فيلدنك - يتجه نحو الديمقراطية ، بل - بالاحرى - نحو الفوضوية ، ولم يكن ثمة من يطبق القوانين القديمة ، وسبب ذلك على حد قول فيلدنك في صحيفة **كوفنت كاردن** Covent-Garden Journal (١٧٥٢) هو أن جميع الدوائر الادبية حتى النقدية منها، قد احتلها نفر كبيرمن غير النظاميين، سمح لهم بالدخول الى مملكة النقد دون أن يعرفوا كلمة واحدة من القوانين القديمة(٧٣) ، وبعد سنة من ذلك ذكر الدكتور جونسن في **المخاطر** Adventurer أن هذا النفر من غير النظاميين قد عزز نفوذه في حقل التأليف ايضا ، فكتب يقول : أن العصر الحاضر يمكن تسميته ، بحق ، بعصر المؤلفين ، اذ ربما لم يأت زمن مثل زمننا هذا نشط فيه الرجال من كل درجة من درجات الموهبة ، وكل نوع من انواع الثقافة ، وكل مهنة وعمل ، واخذوا يرسلون بهمة شاملة نتاجهم الى المطبعة . ثم اكد على الفارق بين الحاضر والماضي واضاف قائلا : وكان حقل الكتابة في الماضي يترك لاولئك الذين يفرض فيهم ، بسبب الدراسة او الادعاء بالدراسة ، انهم قد اكتسبوا معرفة لا تتوفر للجزء العامل من البشرية(٧٤) .

ومن الكتاب الذين ما كانوا ليصبحوا كتابا في النظام القديم ، والذين كانوا يجهلون معظم أو جميع القوانين القديمة للادب ، ينبغي أن تذكر نموذجين يمثلان ذلك الجزء العامل البشرية في القرن الثامن عشر ، وهما ديفو وريجاردسن - فكانت افكارهما وتربيتهما من ذلك النوع الذي لا يستحسنه الحكام القدامى للادب . ولكن حين نتذكر مقدار معارضة النظرة الكلاسيكية آنذاك لمتطلبات الواقعية ، يتضح لنا أن ولاءهما المغاير للعرف السائد ربما كان شرطا اساسيا لابتكاراتهما الادبية . وقد توصلت مسز **چابون** Mrs Chapone الى هذا الاستنتاج بشأن ريجاردسن فقالت : ان الشيء الاصيل لا تتوقعه الآن الا من الجاهل ، اما الاستاذ فيستنسخ من اولئك الذين اصبحوا حجة ، ولا ينظر الى الاشياء الطبيعية(٧٥) . حقا لقد كان لديفو وريجاردسن قدر من الحرية لتصوير الاشياء الطبيعية ، بأي أسلوب يروق لهما ، اكثر مما كان لكتاب فرنسا - مثلا - حيث كانت الثقافة الادبية لاتزال في جوهرها تحمل طابع البلاد ، ولعل هذا هو السبب الذي يساعد الرواية في انكلترا على أن تنفصل في وقت مبكر وبصورة كاملة عن مادة القصة القديمة واسلوبها .

ان انتهاء عهد الرعاية الادبية على يد بائعي الكتب ومانتج عن ذلك من استقلال ديفو وريجاردسن عن الماضي الادبي انما هو في النهاية انعكاس لجانب اكبر واهم من حياة عصرهما - وهو النفوذ الكبير والثقة اللذان اصبحت تتمتع بهما الطبقة الوسطى عامة .

لقد كان ديفو وريجاردسن على اتصال مباشر بالاهتمامات والقابليات الجديدة لجمهور القراء ، وذلك بفضل اتصالاتهما المتشعبة بالطباعة وبيع الكتب والصحافة . ولكن الأهم من ذلك هو أن الكاتبين نفسيهما كانا يمثلان خير تمثيل مركز الثقل الجديد لذلك الجمهور . فباعتبارهما رجلا اعمال من الطبقة الوسطى ما كان عليهما الا ان يستنيرا بمقاييسهما الذاتية في الشكل والمضمون ليتأكدا من أن ما يكتبانه

بتلائم مع ذوق عدد كبير من الجمهور . ولعل هـذه أهم نتيجة لتغيير تركيب جمهور القراء ، ولأثر الهيمنة الجديده لبائعي الكتب على ظهور الرواية ، وليس سبب ذلك لان ديفو وريجاردسن قد استطاعا ان يعبرا عـن هذه الحاجات الجديدة لجمهورهمـا . بـل لانهمـا استطاعا ان يعبرا عن هذه الحاجات من الداخل بحرية اكثر بكثير مما كان باستطاعة المرء أن يفعله من قبل .

29/12/1976

هوامش

* انظر الواقعية والرواية ـ مجلة الاقلام ، تشرين الاول ١٩٧٥

(١) انظر London, 1904, P. 26.

وكذلك Helen Sard Hughes, 'The Middle Class Reader and the English Novel', JEGP, xxv (1926), 362-378.

(٢) انظر A. S. Collins, **The Profession of Letters.** (London, 1928), P. 29.

(٣) انظر J. Sutherland, 'The Circulation of Newspapers and Literary Periodicals, 1700-1730', Library, 4th Sev., xv (1934), 111-113.

(٤) انظر A. S. Collins, **Auttorship in the Days of Johason** (London, 1927), P. 255.

(٥) انظر No. 10 (1711)

(٦) Swift, **Journal to stella,** Jan. 28, 1712.

(٧) انظر Collins, Profession of Letters, P. 21.

(٨) انظر E. Carpenter, **Thomas Sherlock** (London, 1936), PP. 286-87.

(٩) Collins, Auttorship, P. 236.

(١٠) R. A. Austen?Leigh, 'William Strahan & His Ledgers', Library, 4th Sev., III, (1923), P. 272.

(١١) انظر Majorie Plant, The English Book Trade (London, 1939), P. 445.

(١٢) انظر Lives of Pocts, ed. Hill (Oxford, 1905), 111, 19.

(١٣) Confessions (London, 1804), P. 175.

(١٤) Travels, ed. Matheson (London, 1924), P. 30.

(١٥) M. G. Jones, The Charity School Movement (Cambridge, 1939), P. 332.

(١٦) Dorthy Marshall, The English Poor in the Eighteenth Century (London, 1926), PP. 27-29, 76-77.

(١٧) Jones, Charity School Movement, PP. 80, 304.

(١٨) 'Essay on Charity and Charity Schools', **The Fable of the Bees,** ed. Kaye (Oxford, 1924), 1, 288.

(١٩) Poems on Several Occasions: Writhen by Stephen Duck..., 1730, P. 111.

(٢٠) Jones, **Charity School Movement,** P. 332; J. L. and Barbara Hammond, The Town Labourer, 1760-1832 (London, 1919), PP. 45-55, 144-147.

(٢١) In Natural and Political Observations Conclusions upon the State and Condition of England, 1696.

(٢٢) Review, VI (1709), No. 36.

(٢٣) H. J. Habakkuk, English Land Owner-

ship, 1680-1740 : **Economic History Review**, X (1940), 2-17.

(٢٤)
M. D. George, London Life in the 18th Century (London, 1926), P. 2.

(٢٥)
E. W. Gilboy, Wages in 18th Century England (Cambridge, Mass, 1934), PP. 144 ff.

(٢٦)
Robinson Crusoe Examined and Criticized, ed. Dottin (London & Paris, 1933), PP. 71-72.

(٢٧)
Johnson, 'Pope', **Lives of the Poets,** ed. Hill, III, 111.

(٢٨)
Hilda M. Hawlyn, 'Eighteenth Century Circulating Libraries in England', **Library,** 5th sev., I (1946), 197.

(٢٩)
Mrs. Greffith, **Lady Barton,** 1771, Preface.

(٣٠)
John Tinnor Taylor, **Early Opposition to the English Novel** (New York, 1943), P. 25.

(٣١)
Fanny Burney, **Diary,** March 26, 1778.

(٣٢)
No. 155.

(٣٣)
Act II

(٣٤)
Letters and Works, ed. Thomas (London, 1861), 1, 203; 11, 225-226.

(٣٥)
A Sketch of Her Life ...ed. Seeley (London,, 1908), P. 22.

(٣٦)
Letters Describing the Character & Customs of the English and Franch Nations. 1726, P. 11.

(٣٧)
Foreign View of England, Frans. Van Muyden (London, 1902), P. 206.

(٣٨)
Kalm's Account of His Visit to England ..., frans. Lucas (London, 1892), P. 326.

(٤١)
P. 29.

(٤٢)
George, **London Life,** P. 289.

(٤٣)
A. D. McKillop, Samuel Richardson: **Printer and Novelist** (Chapel Hill, 1936), P. 5.

(٤٤)
Memoirs, 1830, P. 65.

(٤٥)
Pamela, Evoyman Edition, 1, 65.

(٤٦)
No. 60.

(٤٧)
. 1729 ed., I, XIV.

(٤٨)
Frank Mott Harrison; 'Edition of Pilgrim's Progress', **Library,** 4th Sev., XXII (1941), 73.

(٤٩)
Luor W.J. Machin, 'Popular Religious works of the 18th Century Their Vogue and Influence' (1939, University of London, PP. 14-15, 196-218).

(٥٠)
Machin, P. 14.

(٥١)
Introductory Letter, To the Rev. Mr. Jonathan Dustwich.'

(٥٢)
Tafler, No. 64 (1709).

(٥٣)
Diary & Correspondance of Philip Doddridge (London, 1829), I, 152 Literary

(٥٤)
Essays (London, 1923), P. 651.

(٥٥)
Estimate of the Value & Inflence of Works of Fiction in Modern Times', **Worlcs,** ed. Nettleship, 111, 27.

(٥٦)
Lennart Carlson, **The First Magazine**

(Providence, R. I., 1938), PP. 62-63, 77, 81.

(٥٧) No. 90 (1731).

(٥٨) Stanley Morison, **The English Newspaper** (Cambridge, 1932), PP. 73-75, 143-146; B. C. Nangle, **The Monthly Review,** 1st Series, 1749-1789 (Oxford, 1934), P. 156.

(٥٩) **Applebee's Journal,** July 31, 1725, William Lee, Life & Writings of Daniel Defoe (London, 1869), 111, 410.

(٦٠) 'The Distresses of a Hired Writer', 1761, in New Essays, ed. crane (Chicago, 1927), P. 135.

(٦١) **True Patriot,** No. 1, 1745.

(٦٢) 'Literature', **Social England,** ed. H. D. Traill & J. S. Mann (London, 1904), V, 334-338.

(٦٣) **Letters of Doctor George Cheyne to Richardson,** 1733-1743; ed. Mallett (Columbia, Missouri, 1943), PP. 48, 51-52.

(٦٤)

(٦٥) McKillop, **Richardson,** PP. 16, 27, 293-294.

(٦٦) Cross, **Fielding,** I, 315-316.

(٦٧) **Works,** ed. Cunningham (New York, 1908), VI, 72-73.

(٦٨) A. P. Davis. Issac Watts (New York, 1943), P. 221.

(٦٩) Bk. VIII, Ch. 5.

(٧٠) 4th ed.

(٧١) **Letters to Richardson,** ed. Mallett. P. 53.

(٧٢) **Letters,** ed. Mallaur (Minneapolis, 1939), P. 199.

(٧٣) Nos. 23, 1.

(٧٤) **No. 115.**

(٧٥)

دراسة في روايتي موفق خضر

المدينة تحتضن الرجال
الاغتيال والغضب

رزاق ابراهيم حسن

ماذا يعني ان يرتكز عمل روائي ما على محور ما ، ثم يتجه السياق الى ما يعكس او ينحرف عن هــــذا المحور ؟

بالتأكيد ان هذا العمل سوف لا يتسم بالتماسك ، ومن المحتمل ان تفقد الرواية موضوعها فيفصل سياقها عن مركزه ، موزعا على تفاصيل ، قد تطول او تقصر دون ان تصل الى نتائج واضحة ومحددة .

ان المحور كموضوع او كحدث او كشخصية او كمرحلـة مهم وحيوي في العمل الروائـي ، حيث يتم بواسطته الربط بين عناصر وعلاقات وتفريعات العمل ذاته ، كما ان المحور يتيح للرواية حرية الحركة دون افتقاد القانون ، والامتداد بعيدا مع التواصل مع الجذر .

والمحور اضافة الى كونه يعمل على بلورة وتنسيق الترابط بين مختلف عناصر وامتدادات العمل الروائي ، فانه ايضا يعمل كايقاع للرواية كما يشكل محتوى الحركة الداخلية للشخصيات ، يربط بين المنهج وتفصيلاته بين الفكرة وتجسيداتها ، يصل بين البدء والختام .

الروابط بين الوسائل والاهداف ، بين الفردي والجماعي، بين الذاتي والموضوعي .

ومن المحور ينطلق التخطيط للرواية ، كما ينسق

وعلى اساس ذلك فان المحور ليس مهما وحسب ، وانما هو المرتكز الاساس وان افتقاد الرواية لاي محور، اولاي بديـل عنـه ، يقودهـا الـى الفوضى وتصبح الشخصيـات كما هي في الواقع عندما تفتقد المحـور تعيش ضياعا دون محتوى ، ومتلالا دون وضوح اية اشارة يقين .

وعلى الرغم من وقوف موفق خضر في روايته الاولى «المدينة تحتضن الرجال» الصادرة عام ١٩٦٠ على محور بالغ الاهمية من حيث تأريخيته وطابعه القومي ، فانه لا يحتفظ بهذا المحور ، وانما يقود الشخصيات الى اتجاهات لا تخدمه ، ولا ترتبط به كنظام ، او كمحرك غير معزول عن الاشياء والظاهرات المدفوعة بحركته .

وربما كان السبب في ذلك ان الكاتب كتب روايته عام ١٩٥٧ كما يوضح ذلك في المقدمة ، فيما تجري احداث الرواية عام ١٩٥٦ ، وذلك يعني ان المسافة الزمنية قليلة بين حدث الرواية وزمن كتابتها ، وهذا السبب لا يبرر عدم اعطاء الكاتب موضوعه حقه ، وبناء الرواية مقوماته، فقلة المسافة بين زمن الرواية كمجريات ، وزمن كتابتها ، تتيح للكاتب الحفاظ على حرارة التجربة وواقعيتهـــا والتعامل معها من موقع المعايش ،لا من خلال الذاكرة او التخيل .

ولان هذا السبب لا يمتلك امكانية التبرير ، فان اخفاق هذه الرواية في تحقيق البناء الفني المناسب لاهمية موضوعها يرجع وبلا شك الى الكاتب نفسه ، من حيث انه لجأ الى المغامرة الروائية في سن مبكرة ، وفي وقت ما يزال فيه يواصل امتلاك ادواته كقاص :

وتتناول رواية «المدينة تحتضن الرجال» انعكاسات الاعتداء الثلاثي على القطر المصري عام ١٩٥٦ على العراق ونهوض الجماهير الشعبية فيه تأييدا لنضال الشعب العربي في مصر من خلال الاضرابات والمظاهرات .

وهذا الموضوع كان بالامكان ان يتحول الى عمل روائي مستوف لابعاده وجوانبه ، فيما لو استطاع الكاتب المحافظة على محوريته وانتقاء الشخصيات المعبرة عن تأثيراته ومعطياته .

ان طرح حدثا محوريا كبيرا في تأريخيته ، وفي عمق تعبيره عن المشاعر ووحدة الاهداف القومية من خلال شخصيات معزولة عن هذا الحدث ، او ليست بمستوى التعبير عن عمق تأثيراته وتعبيرات وجوده كواقع ، او من خلال شخصيات ليست معايشة للحدث نفسه ، عملية تعسفية يعزف بواسطتها الحدث على الشخصيات .

وحتى في حالة اختيار شخصيات من حيث خصائصها واهتماماتها ذات ارتباط بالمسار التأريخي للحدث ، فان من الضروري ان ينطلق هذا الاختيار من طبيعة الحدث نفسه باعتبار انه المرتكز المحوري للرواية ، وليس من اعتبار : ان هذه الشخصيات عاشت في زمن الحدث نفسه .

ان العمل الروائي ايضا لا يطرح شخصيات منطلقة من محوره وحسب ، وانما يطرح شخصيات حية ، لا تعيش المرحلة كوقائع واحداث وحسب ، وانما من خلال العواطف والاحاسيس ، والصراعات داخل الذات ايضا .

وقد كانت شخصية «المدينة تحتضن الرجال» غير مؤهلة للقيام بدورها ، وان اختيار الكاتب لهذه الشخصية «جلال عبد الحميد» لا يدل على وعي لاهمية الحدث الذي حاولت الرواية التوجه نحو كشف ابعاده ومعطياته وانعكاساته .

ويبدو ان الاخفاق في العثور على شخصية مؤهلة للقيام بدورها ازاء الحدث ادى الى عدم ضبط اجزاء الرواية ، مما جعلها تتبعثر في العديد من الامكنة ، دون ان تقوم بتنسيق التفاصيل للوصول الى النتائج المحددة.

ولا نعني بالشخصية في علاقتها بالحدث ، ان تكون هذه الشخصية ذات صفات وادوار بطولية هائلة ، وانما القصد من ذلك ان تكون الشخصية قادرة على اشغال الدور المسند لها في الرواية .

ان موفق خضر في بداية الرواية يرسم ديكورا متعدد اللوحا توالزوايا ، مشحونا بالتوتر وانتظار الاحداث الكبيرة ، بيد انه وبدلا من ان يواصل تصعيد هذا التوتر الى ذروته ، او يتيح له مبررات التصاعد ، فانه يقود «جلال عبد الحميد» الى السفر من بغداد الى مدينة الناصرية ، حيث الابتعاد عن الاحداث المتمثلة بالاضرابات الطلابية التي تفجرت تأييدا لنضال الشعب العربي في مصر ضد العدوان الثلاثي عام ١٩٥٦ .

وعلى اساس ذلك يتحول الحدث الرئيس الى حدث عرضي عابر ، و «جلال عبد الحميد» الشخصية المحورية بدلا من ان يكون في مواجهة الحدث الرئيسي فانه يترك بغداد خوفا من ان يشارك في الاضرابات الطلابية .

وذلك يحصل في الوقت الذي يمتلك فيه «جلال» حماسا ووعيا يؤهله للمشاركة في الاضرابات وممارسة دوره .

وفي مدينة الناصرية يندفع «جلال» في علاقة عاطفية مع «ليلى» التي يتعرف عليها من خلال زوجة عمه «السيد رشيد» فيما يواصل الاستماع الى الاحداث السياسية عن طريق المذياع ، ولان «ليلى» تكبر «جلال» بعدة سنوات ولانها معلمة وهو تلميذ فانها تعمد الى انهاء العلاقة العاطفية بينهما .

ثم يسافر «جلال» الى البصرة ، حيث المظاهرات ما زالت قائمة فيشارك فيها ، ونتيجة لاحساسه بانه مراقب من عيون السلطة يضطر الى الرجوع للناصرية ، التي يغادرها ايضا بعد ذلك الى بغداد .

وفي بغداد يتابع الكاتب لقاء «جلال» بوالدته واصدقائه ، ثم تنتهي الرواية بمحاورة بين «جلال» وعامل في المقهى ، يقول فيها العامل «سيد جلال .. الحقيقة التي نريد ان نعثر عليها حقيقة فيها شيء من الوهم ، ليس هناك حقائق يا سيد جلال ، والجانب الوهمي من الحقيقة يدفعنا الى البحث عن حقيقة وهمية اخرى» . «ص١٨٢»

ان موفق خضر في تعامله مع الشخصيات الفقيرة من عمال ، ومراتب طبقية اخرى يقسم هذه الشخصيات الى متفلسفا غائبا عن الواقع ، والى شخصيات سكونية معزولة عن حركة الواقع .

ان عبارة العامل الآنفة الذكر ليست النتيجة التي يمكن ان تكون محصلة سياق الرواية .

فلماذا ترد هذه العبارة على لسان العامل ؟ ! !

واين موقع العامل في الرواية ، وماهي تجربته التي تؤهله لان يكون الشخصية المبلورة لمحصلة السياق ؟

ان العامل وجميع الشخصيات الثانوية الاخرى تمارس حركتها بعيدا عن الشخصية المحورية ، ولقاؤها

مع هذه الشخصية يتم بمحض الصدفة ، كما ان الضرورة تتحول الى صدفة عرضية في علاقات هذه الشخصيات بالشخصية المركزية .

ترى ماذا يريد موفق خضر بروايته ؟ لقد ترك الحدث الرئيسي سالبا بعيدا عن التحكم بمجرياته .

كما انه انساق وراء التفاصيل الصغيرة والثانوية والتافهة احيانا ، حتى انه في بعض الاحيان يخصص حديثا طويلا للشخصية ، متابعا حركتها اثناء سيره في الشوارع والنوم واليقظة واوصاف البيوت والشوارع دون ان يشحن ذلك بالدلالات والمعاني التي يتضمنها الحديث ، او الفروق التي يتضمنها حتى لا يكون اعتباطا.

ان موفق خضر عندما يدفع «بجلال» الى السفر الى الناصرية يقوده الى معايشة علاقات برجوازية من حيث المظهر ، وهو في افتعاله لهذه العلاقات التي يمارسها موظفون صغار ، يحاول ان يؤكد بان البرجوازية تعيش بعيدا عن مجريات الواقع القومي .

وهو في ذلك يعبر عن فهم مبسط للتناقضات القومية .

وفي الحالات التي يحاول فيها موفق خضر ابراز الشخصية على انها تعيش صراعا داخليا ، فان هذا الصراع يبدو باهتا عند شخصية لا تمتلك التجارب التي تؤهلها لمثل هذا الصراع .

وبسبب من عدم امتلاك الشخصية للتجارب التي تجعلها تعيش التناقض بين الوعي السياسي وبين الممارسات الذاتية ، فان الكاتب يندفع تلقائيا الى وصف ورصد المظاهر الخارجية ، وتحريك الشخصية من مكان الى آخر لاشغال مساحة اوسع من السياق .

ان «جلال» في ثقافته وقيمه يتحدد ببعض القيم الرومانسية المنفلوطية ، وهي قيم ليست اصيلة فيه ، ولم يكن متماسكا معها ، لذلك فانه في علاقاته مع الآخرين لا يحلل ولا يندمج ، وانما يكتفي ببعض التعليقات التي سرعان ما يتنساها مرتدا الى نفسه بصمت اقرب الى البلاهة منه الى التأمل وتحديد الموقع .

وبالتأكيد فأن قيما لهذه لا تؤهلها لان توضع ازاء حدث تأريخي قومي ، كما ان وضعها بمجمله لا يؤهلها للقيام بمثل هذا الدور .

ومع ان الكاتب حاول ابراز العلاقة الجدلية بين الماضي والحاضر في حياة شخصياته واللجوء الى التداعيات البسيطة فان ذلك لم يؤد الى اختراق السياق السردي الذي يتواصل مع الحركة الخارجية ذات الانتقالات المبسطة اكثر مما يتجه الى العمق .

ان محاولة «المدينة تحتضن الرجال» ابراز انعكاسات الحدث القومي على محيطه العربي ، محاولة من حيث الموضوع تعبر عن اختيار جيد ، بيد ان المعادلة لم تكن متوازنة بين الموضوع واطاره الروائي .

ترى الم يتسرع موفق خضر في كتابة «المدينة تحتضن الرجال» ؟

اعتقد ان التسرع وارد ، وهو لم يستطع فيها ان يكون بمستوى الانجازات الروائية العربية في الخمسينات.

وعلى كل حال فان هذا العمل هو بداية على طريق طموح اكبر يسعى موفق خضر لتحقيقه ، فكانت «الاغتيال والغضب» الصادرة في السبعينات البداية الاخرى .

ان رواية «الاغتيال والغضب» متقدمة كثيرا على الرواية الاولى فهي تختلف عنها في الشخصية ، حيث التجربة السياسية الثرة ، كما انها تتحرك على مساحة مكانية محددة ومستغلة بدقة ووعي .

ومع ان الكاتب يطرح في هذه الرواية التناقض بين الطبقة البرجوازية ومشكلات الواقع القومي ، الا ان هذا الطرح يتسم في «الاغتيال والغضب» بالوعي والتحديد الدقيق .

وفيما ترتكز «المدينة تحتضن الرجال» على شخصية بلا ماضي سياسي ، او ماضي غني بالتجارب والمواجهات، فان شخصية «الاغتيال والغضب» ذات ماضي سياسي وتجربة حياتية غنية ، والرواية الثانية تتجه الى الداخل بموازاة الخارج على خلاف الاولى التي اتجهت نحو المظاهر الخارجية الخالية من الدلالات والابعاد .

ان رواية «الاغتيال والغضب» جاءت بعد ان قطع موفق خضر شوطا بعيدا في كتابة القصة القصيرة ، لذلك فانه من الطبيعي جدا ان تكون هذه الرواية محققة لبعض التطورات التي تميزها عن الرواية الاولى .

كما ان التطورات الروائية على صعيد العراق والوطن العربي المتحققة في الستينات تدفع وبلا شك موفق خضر الى التأثر بها ، والاستفادة منها في كتابة الرواية .

ان الايجابيات التي رفعت مستوى «الاغتيال والغضب» الى الرواية العربية في العراق لا تكمن في جدة موضوعها ، ذلك لان هذا الموضوع تناولته عدة روايات عربية سبقت صدور رواية موفق خضر .

وبعض هذه الروايات عالجته بمستوى اكثر تقدما من هذه الرواية ، وبما يبعده عن التقريرية والمباشرة .

ان موضوع السقوط السياسي كان وما يزال ينال اهتمام الروائيين العرب ، حيث يحتدم التناقض بين المبدأ والممارسة ، بين النموذج والصورة ، بين الافكار والسلوك .

وبسبب امتلاء هذا الموضوع بالتناقضات والضغوط الحادة ، فانه يشكل موضوعا روائيا يتسم بالعمق ، وتداخل الماضي بحدة مع الحاضر .

والشخصيات التي تلعب الادوار الكبرى في الروايات

التي تتناول هذا الموضوع هي شخصيات مثقفة ، وذات انتماء برجوازي صغير ، وان هذا الانتماء الطبقي يساعد الروائي على دفع الصراع الى داخل الشخصية ، حيث التذبذب وعدم التماسك وامتلاء الذات بتناقضات الخارج وصراع الذات مع الموضوع .

وذلك ما يحصل ايضا في رواية «الاغتيال والغضب» التي اتسمت بكثير من الايجابيات الفنية والمضمونية .

لقد ابتدأت الرواية سياقها بلحظة متأزمة متوترة انبثقت من الطبيعة الطبقية للشخصية وعلاقتها بالموضوع الاساس ، وبذلك فان التوتر لم ينطلق من الخارج كما في الرواية الاولى ، وانما انطلق من داخل الشخصية .

وهذه اللحظة اي لحظة وعي ضغوط السقوط السياسي المشحونة بالكثير من الدلالات التي تكشف الرواية عن تفاصيلها فيما بعد وضعت الشخصية المحورية «سمير احمد رؤوف» ضمن اطار طبقي مناقض لتكوينها الفكري والسياسي ، ومناقض لوضعها الطبقي ايضا .

ومن هذا التوزع بين اتجاهين طبقيين متناقضين مع بعضهما ترسم الرواية بدقة انفعالات واختلاجات الشخصية المحورية ، وتحلل بعمق كوامنها النفسية بصورة لا تخل بطابع الشخصية ذاتها ، او تخرج عن حدوده ، او تخرج به عن اطار علاقتها بالموضوع الروائي الاساس .

واضافة الى ذلك فان الرواية تابعت بدقة التقلبات النفسية والاخلاقية للشخصية وربطها بالجانب الطبقي، كما حددت الفروق والاختلافات بين الشخصية المحورية والشخصيات الاخرى بدقة ، وتقديم جميع الشخصيات من خلال المواقف والاحداث والافعال ، بحيث يكون الموقف او الحدث او الفعل متوحدا مع الشخصية ، او له صلة بتأريخ الشخصية او الواقع السياسي والاجتماعي ، او كمحرك لتغيرات نوعية في الشخصية المحورية بصورة خاصة .

ويضاف الى هذه الايجابيات ان الرواية لم تلزم نفسها بحدود المألوف ، وانما تدرجت بالواقع من المستوى الموضوعي الى المستوى الاسطوري المحدد بطابع الشخصية المحورية وموضوع الرواية .

ومثلما تتحدد «المدينة تحتضن الرجال» بمرحلة تأريخية معينة ، فان رواية «الاغتيال والغضب» تتحدد ايضا بزمن خارجي معين بابعاده السياسية والاجتماعية .

في القسم الاول من الرواية يقدم موفق خضر رسما دقيقا للملامح الطبقية لبعض الشخصيات ، فالمحامي الكبير المشهور «حسن الديواني» . «يمتلك حكما نافذا ومقاماً واسعا في القانون ، وفي القضاء ومنزلة يحسد عليها لدى الحكومة ، و «حسن الراضي عضو الاتحاد الاشتراكي سابقا ، والذي يستطيع ان يدير دفة مصالحه حسبما تقتضيه الحال في هذه الحياة المتقلبة بين تيار وتيار ، وبين اتجاه واتجاه ، و « صابر المحمود » الاقطاعي الذي يعيش مقيما في بغداد بفضل ما بقى له من اموال ، اكتنزها في عهود سابقة ، وراح يستثمرها في اعمال سرية واتفاقات تجارية غير معلومة .

واضافة الى هذه الشخصيات فان الرواية تقدم ايضا بعض ملامح الشخصية المحورية «سمير احمد رؤوف» وتشير اشارة عابرة الى صديقه التاجر .

ان تقديم الشخصيات بهذه الصورة يوحي بامكانية توقع اتجاهات حركتها ، بيد ان الرواية لا تسير باتجاه تحقيق هذا التوقع ، وباستثناء «سمير احمد رؤوف وحسن الديواني» فان الشخصيات الاخرى تختفي لتحل مكانها شخصيات جديدة .

ومن اهم الشخصيات التي تظهر فيما بعد في الرواية وتلعب ادوارا مهمة فيها «السيدة هناء» المراة البرجوازية التي يكشف من خلالها موفق خضر عن مساويء الطبقة البرجوازية الكبيرة في العراق واخلاقيتها ، ومواقفها ازاء الاحداث القومية . والمحامي «عبد الرحمن منصور» المناضل السياسي الملتزم تنظيميا ، تتخذه الرواية وسيلة او كنموذج للتعبير عن واقع الحركة السياسية التقدمية ومعاناتها ضمن اطار مرحلة السلطة العارفية الرجعية .

ان موفق خضر في روايتيه لا ينطلق من الواقع المحلي فقط ، وانما هو يختار مراحل تتصاعد فيها الاحداث القومية ، الاعتداء الثلاثي على مصر عام ١٩٥٦ ، ونكسة حزيران عام ١٩٦٧ ، وهو في هذا الاختيار يحافظ على عمق الرابطة الجدلية بين المحلي والقومي ابراز انعكاس الاحداث القومية على الواقع المحلي ، وكشف ما هو حاد ورئيس في التناقضات القومية والطبقية .

ومع ان الرواية «الاغتيال والغضب» حققت بعض جوانب التعويض عن الشخصيات الملغاة بواسطة «السيدة هناء» ، الا ان هذه الشخصية الاخيرة لم تستطع ان تحقق التعويض الكامل ، وقد كان بامكان موفق خضر ان يتيح بعض الادوار لبعض الشخصيات مثل «حسن الراضي وصابر المحمود» ، ذلك لان هذه الشخصيات لها ادوارها الواقعية في المرحلة السياسية العارفية الرجعية ، خاصة وان الرواية لم تخضع بقية الشخصيات لحركة الشخصية المحورية ، وانما حافظت على استقلال كل شخصية منها.

وطرح هذه الشخصيات في بداية الرواية والغاءها بعد ذلك يراد منه ايضاح الاتجاه الجديد للشخصية المحورية «سمير احمد رؤوف» بعد تخليه عن المبادىء السياسية الثورية وسقوطه السياسي ، كما ان توقيت الالغاء مع تعرف «سمير احمد رؤوف» بـ «السيدة هناء» يراد منه الايحاء بأن هذه الشخصية الاخيرة يمكنها التعويض عن الشخصيات الاخرى في دفع سمير الى السقوط .

وبالفعل ، فقد ادت الشخصيات هذه مهمتها في ايصال الشخصية المحورية الى التعرف على الفئة البرجوازية الكبيرة وسلوكها ، وان العلاقة بين هذه الشخصية وبين «السيدة هناء» تعبير عن تجاوز التعرف الى الدخول في دقائق حياة الطبقة البرجوازية الكبيرة .

ان تركيز موفق خضر على مطامح «سمير احمد رؤوف» للانتقال طبقيا من واقعه كبرجوازي صغير الى مستوى البرجوازية الكبيرة قد يدفع الى الاعتقاد بان مسألة الانتقال هذه هي الموضوع الاساس للرواية ، بيد ان الرواية ومع تركيزها على هذا الجانب بعمق ، فان الموضوع الاساس لها هو السقوط السياسي .

وينطلق «سمير احمد رؤوف» من السقوط السياسي الى السقوط الاخلاقي،الى السقوط الاقتصادي والعاطفي ، الى السقوط النفسي ، ويؤدي السقوط السياسي الى جميع اشكال السقوط الاخرى .

وبما ان السقوط السياسي هو بالذات «سمير احمد رؤوف» فان هذه الشخصية هي محور ترابط جميع اشكال السقوط ، وهي ايضا السبيل لكشف ابعادها النفسية والطبقية ، كما ان علاقاتها مع الشخصيات الاخرى على الرغم من اتخاذها الطابع المهني او العاطفي تتحدد ايضا ضمن اطار السقوط السياسي .

ان السقوط السياسي في رواية «الاغتيال والغضب» هو الازمة ، وهو حضور الشخصية المحورية في صراعاتها الداخلية والخارجية ، وهو انفعالاتها وتوتراتها القاسية الحادة ، وهو حضورها في لغة الرواية ايضا .

وعلى الرغم من حدة هذا السقوط ، فانه لا يدفع بقية الشخصيات الى التعاطف مع الشخصية المحورية ، وانما تظل الشخصيات الاخرى مستقلة تماما ، ومحددة طبقيا واخلاقيا ، ولان «سمير احمد رؤوف» لا يستطيع معالجة تأثيرات وانعكاسات السقوط السياسي بمفرده ، فان الشخصيات الاخرى تؤثر كثيرا على حركته وبدون ان يخترق استقلالها وملامحها الفردية او الطبقية .

ان «سمير احمد رؤوف» يعاني ازمة ضميرية ونقصا كبيرا ، وشعورا حادا بعدم المساواة مع الآخرين لذلك فانه يحاول ان يتجاوز هذه المعاناة بتقليد اوضاع الشخصيات الاخرى .

وكما تعتمد الرواية في العلاقة بين الشخصية المحورية والدور المسند لها على الترابط بين الشخصية وموضوعها ضمن اطار مرحلة معينة ، فانها لا تعزل الشخصيات الاخرى عن هذا الاطار .

لقد اكدت المساحة الزمنية للرواية على اختيار دقيق ومنسجم مع طبيعة موضوعها ، وشخصياتها واهتمامات هذه الشخصيات ، فقد تحددت المساحة الزمنية للرواية في السنوات الاخيرة من الحكم العارفي الرجعي ، وبالذات السنتين الاخيرتين من عمر هذا الحكم ، وفي هذه المساحة الزمنية المشحونة بالاحداث ، والتي شهدت نكسة الخامس من حزيران وتصاعد التناقض بين الحكم العارفي والجماهير الشعبية تتحدد مجريات رواية «الاغتيال والغضب» . وقد كان «سمير احمد رؤوف» بعلاقته مع الواقع الموضوعي صورة لبعض سلبيات هذه المرحلة .

ومع ان «سمير احمد رؤوف» لم يكن الصورة السلبية الاكثر بروزا ، الا ان ذلك لم يمنعه من التفاعل مع الصور السلبية الاخرى ، مع احتفاظه بالمسافة التي تميزه عنها ، بحكم علاقته مع الشخصيات الايجابية في الرواية ، وامتلاكه لماضي سياسي نضالي لا يخلو من بعض الشوائب الثانوية .

ان «سمير احمد رؤوف» بعد سقوطه السياسي ينهمك في ايجاد البديل لهذا السقوط ، وبحكم ممارسته مهنة المحاماة ، ومعرفته بالاساليب التي يصل بواسطتها بعض المحامين الى البرجوازية الكبيرة ، او التقرب من بعض قطاعاتها ، فانه يتوصل الى تبني الدفاع عن قضية الارث العائدة لـ «السيدة هناء» المرأة البرجوازية ، وهو لا يكتفي بتبني هذه القضية على اساس جوانبها القانونية، وانما يندفع الى اقامة علاقة عاطفية وجنسية مع «السيدة هناء» ، فهذه المرأة البرجوازية تجسد مطامحه الاقتصادية بعد ان توفي زوجها ، تاركا معملا كبيرا ومبالغ كبيرة عدا الدور والمحلات المسجلة باسمه ، وهي اضافة الى ذلك تجسد البديل العاطفي والطبقي ايضا .

ان «سمير احمد رؤوف» لا يحمل على كاهله الماضي على انه السقوط وحسب ، وانما ايضا الكبت العاطفي والانحدار الطبقي الفلاحي ، والرواية تعود بالشخصية الى استرجاع ذكرياتها في مدينتها الجنوبية ، حيث الطفولة والماضي النضالي ، ومع ان حياتها في الجنوب تحتمل الكثير من التفاصيل ، الا ان الكاتب لا يبرز منها سوى ما يساعده على تبرير موضوع الرواية ، والتعبير عنه على نحو حسي معقول .

وكما يبدو فان الرواية لجأت الى تشخيص ماضي البطل من الناحية الطبقية والسياسية بواسطة «بدرية» المرأة الفقيرة التي كان «سمير احمد رؤوف» يستخدم بيتها للسكن وللاجتماعات الحزبية .

وهذا الافتراض لا يصح الاتفاق معه بشكل كامل لعدم قدرة «بدرية» على تجسيد كل جوانب الماضي السياسي والطبقي للشخصية المحورية ، وهو بالتأكيد يصح بالنسبة لبعض الشخصيات الاخرى ، وشخصية «السيدة هناء» التي قامت بالتعويض عن بعض ادوار الشخصيات الاخرى .

ولقد ارادت الرواية من العلاقة بين هذه المرأة وسمير دفع سمير الى الانتماء كليا للطبقة البرجوازية الكبيرة عبر تهالكه على الزواج منها رغم معرفته بتصرفاتها غير الاخلاقية .

وتشير هذه التصرفات الى المساويء الاخـلاقية للبرجوازية الكبيرة ، وسقوط «سـمير احمد رؤوف» اخلاقيا .

وخلال تطور العلاقة «بين سمير وهناء» تقف الرواية كثيرا ، كاشفة الابعاد الاجتماعية والنفسية والاخلاقية للشخصية المحورية والتقاط صراعاتهـا الداخلية ، وتطلعاتها البرجوازية .

وبمواجهة السقوط السياسي الذي يتجسد في الشخصية المحورية يبرز بين آونة واخرى «عبد الرحمن منصور» الذي يجسد اضافة الى شخصية المناضل الثوري الملتزم تنظيميا ، ماضي الشخصية المحورية في جوانبه السياسية والطبقية والفكرية ، وهذه الشخصية التي عرفهـا «سـمير» ايام مجيئه الى بغـداد لغرض الدراسة ، وفي وسط الانغمار في النضالات الحزبية الثورية ، هذه الشخصية لا تحاصره بنقائها واخلاقيتها الثورية ، وانما بعنف الماضي واحداثه النضالية .

لذلك فان اعتقال «عبد الرحمن منصور» من قبل السلطات الرجعية يدفع «سمير» الى تصعيد علاقته مع «هناء» ، وقد اراد من ذلك اسدال الستار على الماضي وتحقيق تطلعاته البرجوازية بيد انه اكتشف استحالة ذلك .

ان «سمير احمد رؤوف» يعاني احباطات وتوترات داخلية مريرة ، فهو في حالة تضاد دائمة مع الماضي ، ومع ذاته وحاضره ، كما ان انتماءه الطبقي كبرجوازي صغير يعكس عليه طابعه ، في اكثر محاولات الابتعاد عن هـذا الانتمـاء اصرارا ، كما ان فشـله في التصرف وفقـا لسلوكيات البرجوازية الكبيرة ، وعدم قدرته على التخلص من ماضيه النضالي يعمق من صراعاته الداخلية ، وحدة الازمة التي يعيشها .

وهذه الاسباب جمعا تؤدي الى فشل علاقته مع «السيدة هناء» يضاف اليها اعتقـال «عبد الرحمن منصور» تعني انهيار جميع الروابط والتطلعات التي تربط الشخصية المحورية بماضيها وحاضرها .

وامام هذا الانهيار يقف «سمير احمد رؤوف» وحيدا مع نفسه ، وعندما تضخمت حساسيته ازاء سـقوطه السياسي والاقتصادي والاخـلاقي والعـاطفي ، يحدث السقوط النفسي المرير ويتجسد على نحو حسي في انقسام الشخصية المحورية الى شخصيتين متناقضتين وتبلغ رواية «الاغتيال والغضب» اعنف لحظات التوتر في حالة انقسام الشخصية المحورية هـذا وتتمثل روعة هـذا الانفصام فنيا بوصوله الى مرتبة اسطورية غير منفصلة عن الاطار الظاهري والواقعي للحياة اليومية الحسـية للشخصية المحورية .

ان الشخصية المنبثقة عن الشخصية المحورية ليست شبحا طيفيا او كابوسا يمسك بها ويحاصرها من الداخل والخارج وحسب ، بل انها اضافة الى ذلك تتخذ مقومات الشخصية المحورية في الشارع والمقهى وغرفة السكن وفي الساحات والمحلات كما تنبثق من داخلها في حالة غيابها جسديا وحسيا ويصل التضاد بين الشخصيتين الى حد المبارزة وقتل الشخصية المحورية للشخصية المنبثقة عنها .

وبعد الانتهاء من عملية القتل يسلم «سمير احمد رؤوف» نفسه الى الشرطة على انه اقترف جريمة قتل ، مما يؤدي به الى الاعتقال والسجن .

ان الفروق الرمزية او الواقعية بين الشـخصية المحورية والشخصية المنبثقة عنها لم تتوضح بشكل كاف وبحيث نستطيع ان نضع اليد على اسباب المطاردات البوليسية المشحونة بالتوتر والتأزم والتنـاقض بين الشخصيتين .

ويبدو لي عدم ايضاح الفروق بين الشخصيتين يرجع الى طبيعة الشخصية المحورية وفقدانها للسبل التي تضيء صراعاتها الداخلية مما أخفى على حركتها التوتر غير الواضـح ، كمـا ان فقدانهـا «للسـيدة هنـاء» و « عبد الرحمن منصور » الشخصيتين اللتين قامتـا باضاءة بعض الصراعات الداخلية في الاقسام الاولى والثانية للرواية قد ساعد على غموض الشخصية المحورية .

ان نقل التناقض والانفصام في الشخصية الواحدة ومن التجريد الى التشخيص الملموس لا يعبر عن الطبيعة البورجوازية الصغيرة لـ « سمير احمد رؤوف » وعمق صراعاته الداخلية وغموضها امام نفسه ، وانما يدل ايضا على اختيار فني رائع يصل بالشخصية الى مستويات عالية من التوتر والحدة والانفصام . ومع ان موفق خضر قد استفاد في تشخيصه لحالة الانفصام على هذا النحو من بعض الوسائل الفنية المستخدمة في الادب العالمي لابرز حالة التفكك في الشخصية البورجوازية الصغيرة الا ان هذا الاستخدام جاء في مكانه الموضوعي في الرواية .

ولقد استطاع موفق خضر بأحكام اقامة العلاقة بين هذا الانفصام في الشخصية وبين الواقع التاريخي ، السياسي والاجتماعي . كما انه سار بالشخصية المحورية في خط من التوتر المتصاعد وبحيث لم يبعد امامها سوى الاستسلام للتفكك والانقسام الفظيع ولقد ساعد تشخيص الانقسام بهذا الشكل الحسي الملموس الاهتداء الى المعادل الموضوعي لمعاناة الشخصية المحورية وصراعاتها طبقيا بمسألة السقوط السياسي .

ان رواية «الاغتيال والغضب» غنية في لغتها وغنية في قدرة الشخصية المحورية على املاء الموضوع المركزي الموكول لها . وقد تشابكت فيها الجوانب التاريخية والاجتماعية والسياسية والنفسية بحيث ابرزت قدرة موفق خضر على امكانية تقديم عمل روائي لا يقتصر على مرحلة سياسية معقدة وابراز تناقضاتها الطبقية والسياسية وانما التوغل داخل الشخصية وكشف ابعادها النفسية والاجتماعية وتوضيح خارطة المجتمع من خلالها في مرحلة سياسية معينة .

وقد جاءت احداث الرواية وشخصياتها ضمن تتابع يتسم بالجدل ، وبحيث ترتبط اقسام الرواية وتتحاور مع بعضها بشكل يقود الى التغيرات النوعية .

ومع ان الرواية اعتمدت السرد بصيغة المتكلم الا ان ذلك لم ينف قدرتها على استخدام الضمير المخاطب ودمجه مع الحوار الداخلي واستغلال السرد بشكل منطقي لكشف ماضي الشخصية المحورية وتكثيف الماضي وربط الشخصية بلحظات التأزم الحاد في الماضي والحاضر .

ان رواية الاغتيال والغضب رواية واقعية ولكنها لا تحصر نفسها ضمن الاطار الواقعي وانما تزاوج بينه وبين المناخ الاسطوري مزاوجة بعيدة عن الافتعال والخروج عن اطار الشخصية واضافة الى ذلك فان الرواية لجأت الى الاستفادة من الحلم في اماكن عديدة كأداة لتكثيف الواقع وضغوطه ، وكأداة لتفسير الواقع ايضا او اضاءة بعض جوانبه الملتصقة بشخصية «سمير احمد رؤوف» وعلى الرغم من تركيز الرواية على الحياة اليومية للشخصية المحورية فانها تمكنت ان تملأ هذه الحياة بما هو متوتر وبما هو فاعل في حركة الشخصية المحورية . .

وبما هو عميق الارتباط بالمرحلة التاريخية التي تشكل المساحة الزمانية للرواية . وعميق الارتباط بالطابع الطبقي للشخصيات كما ان الرواية تحركت على مساحة مكانية كانت اكثر ارتباطا بالواقع الطبقي للشخصيات من اي جانب آخر .

الشعراء الميتافيزيقيون

ت . س . اليوت

ترجمة أحمد مصطفى أحمد

ان الفضل في جمع نتاج ذلك الجيل الذي كان يشار له بالذكر اكثر من الاقبال على قراءته ، والاقبال على قراءته اكثر من الاقبال على دراسته دراسة مفيدة ، يعود الى البروفيسور جريرسون الذي قدم خدمة كان لها بعض الاهمية . ومن المؤكد ان القارىء سيجد كثيرا من القصائد التي سبق له ان وجدها في مقتطفات ادبية مختارة اخرى ، في نفس الوقت الذي يكتشف فيه قصائد مثلها لأرلين تاونسند او لورد سربري « اللورد هربرت » . الا ان عمل هذه المقتطفات ليس مثل عمل مقتطفات طبعة البروفيسور سانت بري المشهورة / شعراء كارولين / ولا مثل مقتطفات كتاب اكسفورد للشعر الانكليزي .

ان كتاب جريرسون في حد ذاته قطعة من النقد ، او النقد المثير المحرّض ، ونحن نعتقد بأنه كان على حق في تضمينه قصائد كثيرة لجون دن ، وبطريقة اخرى « ليس في طبعات كثيرة » فأنه قابل لأن يكون ،وثائق لواقع « الشعر الميتافيزيقي » . ان عبارة « الشعر الميتافيزيقي » قد ادت واجبها لمدة طويلة بوصفها مصطلحا أسيء استعماله او نعتا طريفا صافيا وجذابا .

والسؤال هنا : الى اي مدى استطاع الميتافيزيقيون المزعومون ان يؤلفوا مدرسة ؟ (في وقتنا الحاضر يجب ان نقول « حركة ») ، والى اي حد كان استطراد هذه المدرسة او الحركة المزعومة هو الأساس السائد ؟

ليست هناك صعوبة شديدة في تعريف الشعر الميتافيزيقي حسب ، بل ثمة صعوبة ايضا في تحديد ايّ الشعراء خبروا او مارسوا «ذلك النمط من الشعر» وفي ايّ من قصائدهم ؟

ان شعر دن واقرب اليه في ذلك مارفل وبيشوب كنج من المؤلفين الاخرين في بعض الحالات هو اليزابيثي متأخر ، حيث المشاعر فيه كانت اكثر قربا من تلك التي في شعر شابمان . والشعر المصقول مشتق من جونسون ، الذي اقتبس بحرية من الشعر اللاتيني ، وقد مات في القرن التالي حسب راي ونكتة بريور . اخيرا هناك شعرهربرت التعبدي، وفوكهان كراشو (كان صداه كبيرا لدى كريستينا روزيتي وفرانسيس تومبسون) ، كان كراشو اكثر عمقا واقل تعصبا او ضيقا بالتفكير من الآخرين في بعض الاحيان ، وكان يمتلك صفة انحدرت اليه خلال العصر الاليزابيثي وحتى العصر الايطالي المبكر . ومن الصعوبة ان نجد اي استعمال دقيق اخر للاستعارة ، والتشبيه ، او الخيال ، وذلك لشيوعه لدى الشعراء جميعهم ، في نفس الوقت الذي يكون فيه مهما بما فيه الكفاية كعنصر ابداعي ، كي يتسنى لنا ان نفرد اولئك الشعراء كمجموعة بحد ذاتها . قد استعمل دن و كاولي في احيان كثيرة ، صورة كانت تعتبر احيانا

ميزة « ميتافيزيقية » ، وتطويرا «متناقضا مع التكثيف» في اسلوب الحديث ورمزه الى أبعد مرتبة يتمكن العمل الابداعي ان يتحمّلها .

وهكذا استطاع كاولي ان ينشيء المقارنة المألوفة للعالم برقعة شطرنج من خلال مقاطع طويلة في قصيدته (الى القضاء والقدر) ، وفعل دن اكثر منه في قصيدة « الوداع » ، بمقارنة — الحبيبين بقائمي الفرجال . ونجد في مكان آخر ، بدلا من التحليل المحض المحتوى المقارنة ، تطورا نحو

اتحاد سريع للفكرة التي تحتاج بدورها الى ذكاء جدير بالأحترام من جانب القاريء .

على كرة مستديرة
اوروبا ، وافريقيا ، وآسيا ،
نسخها حِرَفِيّ ، يستطيع ان يرسم
ويجعلها سريعا من ، اللاشيء ، كل شيء ،
تسكبينها
وهكذا تصبح كل دمعةٍ
كرةً . نعم ، فالعالم ينمو بتلك المقارنة ،
حتى يمتزج دمعك بدمعي الذي يغمر
هذا العالم ، وبالمياه التي سالت منك ، وهكذا
تنتهي جنتي .

ونجد هنا في الأقل شيئين مرتبطين بالرمز الأول الا انهما غير تامين ، ولكن الشاعر : فرض المقارنة على القصيدة :

من الكرة الجغرافية الى الدموع ، ومن الدموع الى الطوفان . ومن ناحية اخرى فقد اعتبرت «المقارنة» من افضل تأثيرات دن المميزة الناجحة بكلمات قليلة وتعارض مفاجيء

سوارُ شَعرٍ لامع حول العظم .

ذلك ان قوة التأثير قد حصلت عن طريق تناقض فجائي لأتحاد « الشَعر اللامع » مع « العظم » . وكان تداخل الصور والاتحاد المضاعف ميزتان للعبارة لدى دراميي الفترة التي عرفها دن : دون الاشارة الى شكسبير ، اذ هي كثيرة التكرار لدى ميدلتون ، وبستر ، وتورنر ، كما انها كانت واحدة من منابع الحيوية في لغتهم .

لقد كان واضحا ان جونسون يعني بأستخدامه لمصطلح « الشعراء الميتافيزيقيون » ، جون دن ، وكيفلاند ، وكان في ذهنه كاولي على وجه الخصوص « كتب جونسون مقالته المشهورة عن الشعراء الميتافيزيقيين في كتابه الموسوم ، حياة كاولي » ، وقال عن شعرهم « ان اغلب الافكار المتغايرة الخواص قد اتحدت بعنف معا . » وتكمن قوةهذا التجريح في اخفاق الاقتران او الاتحاد ، والحقيقة هي ان الأفكار في احيان كثيرة ترتبط ولا تتحد ، واذا كان لنا ان نحكم باساءة الاستعمال على الاسلوب الشعري ، فأننا نجد امثلة كافية في شعر كيفلاند تسوغ أدانة جونسون لهم . ولكن درجة من تغاير مادة فرضتها عملية في عقل الشاعر بأنسجام ماهي الا وحدة الوجود في الشعر . ولا نحتاج اختيارا للتوضيح مثل بيت كهذا :

ما روحنا الا سفينة ذات ثلاثة صوار
تبحث عن « ابكار »

ويمكننا ان نجد ذلك ايضا في طائفة من افضل من ابيات جونسون نفسه في قصيدته المسماة « تفاهة رغبات الانسان » :

اتجهقدرهُ الى شاطيء قاحل
وحصى تافه ، ويد مريبه ،
ترك اسما حيث ينمو العالم شاحبا
الى موضع اخلاقي ، او حكاية منمقة

نجد في هذا المقطع تأثيرا ناجحا عن تناقض في الافكار ، واختلاف في الدرجة وفي الاساس ايضا ، وهو ما كان جونسون قد شجبه ببرود . وفي قصيدة من افضل قصائد العصر « قصيدة لا يمكن ان تكتب في عصر آخر » وهي قصيدة « الجنازة » لبيشوب كنج ، استعمل الشاعر فيها المقارنة الموسعة بنجاح تام : فالفكرة والتشبيه اصبحا شيئا واحدا ، في المقطع الذي اوضح فيه بيشوب عاطفته عندما رأى زوجته المتوفاة تحت رمز الرحلة :

انتظريني هناك ، فلن أكف
عن مقابلتك في ذلك الوادي الاجوف
ولا تفكري كثيرا بتأخري .
فأنني سأتبعك بأقصى سرعةٍ
تستطيع الرغبة ان تفعلها ، والاحزان ان تولدها.
كل دقيقة مدى قصير
وكل ساعة هي خطوة نحوك
وفي الليل عندما ألجأ للنوم
اكون في الصباح التالي اكثر قربا الى
افول حياتي ، وفي الساعات الثمانية التي ابحرها
يتنفس النعاس عاصفته ....
الا اسمعي ، نبضي ، كمثل طبل رقيق
ينبيء عن وصولي ، مخبرا اياك انني قادم ،
ومهما يكن تقدمي بطيئا
فسوف ارقد اخيرا قربك .

يوجد في السطور القليلة الأخيرة ذلك التأثير المرعب الذي تحقق عدة مرات عن طريق قصيدة من افضل قصائد بيشوب ، كما يقول ادجار بو .) ومرة أخرى، يمكننا ان نأخذ هذه الرباعيات من مرثية اللورد هربرت فقط ، وهي مقاطع ، نعتقد ، انها واضحة قاطعة في انتمائها الى المدرسة الميتافيزيقية :

حيث سنذهب من هذا « العالم » ،

ونكون لا شيء ، انت ، وأنا ،
وأحدنا لغز للآخر
سيكون الواحد اثنين ، وفي النهاية يصبح الاثنان واحدا
هكذا قيل ، في تألق وجهها
وعينيها ، وقد توجا ذلك الجمال
فكانا كنجمتين ، سقطتا ،
انظر عاليا مرة أخرى كي ترى مكانهما :
على حين يستولي سلام صامت ساكن
على شعورهم الهادىء ،
يفكر المرءُ بأمتلاك بعضِ تأثيرِ
ارواحِهم المسلوبة .

ليس ثمة شيء في هذه الاسطر « مع احتمال استثناء النجوم ، فهو تشبيه لا يدرك في الحال ، ولكنه جميل وراسخ » يلائم ملاحظات جونسون العامة بشأن الشعراء الميتافيزيقيين في مقالته التي كتبها عن كاولي. وتكمن فكرة جيدة في الرفقة الصافية العميقة حيث استعيرت منها في الوقت نفسه واعطيت الى الكلمة « كن هادئا » ، ومع ذلك فقد كان المعنى واضحا ، واللغة بسيطة وانيقة . فمن الملاحظ ان لغة هؤلاء الشعراء كانت بسيطة وصافية عادة ، وكانت هذه البساطة في شعر جورج هربرت تمضي الى اقصى ما تستطيع الذهاب اليه ـ بساطة حيكت من قبل شعراء عديدين من غير نجاح او توفيق . فقد كان بناء بعض الجمل من ناحية أخرى ، وفي بعض الاحيان ، بعيدا عن البساطة ، ولم يكن هذا عيبا او نقيصة ، اذ كان اخلاصا دقيقا للفكر والشعور . وكان التأثير في افضل حالاته ، اقل صنعة في مرثية گري ، ولأن هذه الدقة وذلك الاخلاص يحدثان تنوعا في الفكر والشعور ، فهما من بعد ذلك يحدثان تنوعا موسيقيا . ونحن نشك فيما اذا كنا نجد في القرن الثامن عشر ، قصيدتين بنفس الوزن اسميا ، فتباين كهذا ، كما في قصيدة مارفل « الى حبيبته الخجولة » وفي قصيدة كراشو « القديسة تريزا » ، كان التأثير الوحيد السريع ناتجا عن استعمال المقاطع القصيرة ، في حين ان تأثير الجلال الكنسي ناجم عن استعمال المقاطع الطويلة :

أيها الحب ، انت سيد
الحياة والموت الوحيد .

اذا كان النقد لاذعا وحساسا لهذه الدرجة « ومع ذلك فهو محدود جدا » كما تبين في فشل جونسون في تعريفه للشعر الميتافيزيقي مستندا الى عيوبه فقط ، فذلك جدير بالتحقق فيما اذا كان من غير المؤمل ان نجني كثيرا من النجاح في حالة تبنينا الطريقة المضادة: وذلك بأفتراض ان شعراء القرن السابع عشر ـ والى عصر الثورة ـ كانوا التطور الطبيعي والمباشر لشعراء العصر السابق ، ومن دون اجحاف بقضيتهم ذات الصنعة الميتافيزيقية الا انه يعتقد ان فضيلتهم تلك لم يكن لها مقومات ذات قيمة كي تستطيع الاستمرار ولهذا فقد كان مصيرها الاختفاء ، على الرغم من اننا كنا نأمل ان لا يحصل لها ذلك .

ربما اصاب جونسون احدى ميزاتهم مصادفة ، وذلك عندما لاحظ (كانت محاولاتهم تحليلية دائما) ، انه ما كان له الا ان يختلف معهم في توحيدهم للوجود في وحدة جديدة بعد ان سبق لهم تفكيكها . ومن المؤكد أن شعراء الشعر الدرامي للعصر الاليزابيثي المتأخر وكذلك شعراء العصر « ايعقوبي المبكر » قد جسدوا درجة من تطور الاحساس او الادراك في شعرهم ، الا ان هذا الجانب كان مفقودا حتى في افضل انواع النثر. واذا قبلنا استثناءً مارلو ، كرجل ذكي ، فأن هؤلاء الدراميين كانوا بصيغة مباشرة او غير مباشرة ـ هي نظرية ممكن الدفاع عنها في الأقل قد تأثروا «بمنتفن». وحتى لو قبلنا ايضا قيام جونسون وشامجان ـ بأعتبارهما فذين بارزين واسعي المعرفة ـ بدمج معرفتهما الواسعة بالوعي كرجال افذاذ : فان التغيير يصيب مشاعرهما بصورة مباشرة وجديدة ، وذلك نتيجة لمطالعاتهما وتفكيرهما .

فقد كان ثمة وعي حسي مباشر للفكر لدى شابمان على وجه الدقة ، او اعادة خلق للمشاعر ، كما نجده عند دن بالتحديد :

في هذا الشيء الوحيد ، كبحث كل نظم
الاخلاق والرجولة
كي يربط رجل تأرجحه بالعالم
ليجعل في الاشياء كلها توافقا :
الواحد مع الكلّ ، مثابرا ، ودائريا مثلها ؟
غير مُنتَزعٍ من الوحدةِ الكاملةِ جزءها
البالي ،
وفي العسر ، او في رَجْعٍ تافه
يرغب في ان يكون العالم الكامل
موضوعا لمثل تلك الخرقة ، كما هو حاله ،
ليلاحظ حاجةً كبيرة فقط

نقارن المقاطع السابقة بأحد المقاطع الحديثة :

لا ، فعندما يبدأ القتال داخل نفسه
يستحق انسان ما شيئا ، ينحني الله على
رأسه ،
وينظر الشيطان من بين قدميه ـ كليهما
يغادر نفسه ، الى الوسط ، فتستيقظ الروح
ثم تنمو ، تمتد تلك المعركة طوال حياته !

وربما يكون في هذا جمال اقل ، الا ان الحاجا حقيقيا (يهتم كلا الشاعرين بسرمدية الحب عن طريق النسل) ، يدفعنا لمقارنة المقاطع المقتبسة توا من اغنية اللورد هربرت مع المقاطع التالية لتنيسون :

مشى بين زوجته وطفله ،
بوقع اقدام منتظمة وثابتة ومعتدلة ،
ثم ابتسم الآن وفيما بعد بوقار .

رفيق دمه الحكيم
انحنى فوقه ، مخلصا ، وكريما ، وطيبا ،
محذرا وردة الانوثة .

في حبهم المضاعف المصون ،
مشت العذراء الصغيرة محتشمة ،
مسرعة بأجفان مطبقة صافية

تصنع من هذه الاشياء الثلاثة وحدة عذبة ،
بدا قلبي المنجمد يعق ،
متذكرا حرارته القديمة .

ليس الفرق هنا فرقا بسيطا في الدرجة بين شعراء، بل هو شيء حصل لعقل انكلترا بين حقبة دن او لورد هربرت وحقبة تنيسون وبراونبج : انه الفرق بين الشاعر المفكر والشاعر التأملي . فتنيستون براوننج شاعران ، يفكران ، الا انهما ما كانا ليشعرا بأفكارهما مباشرة كالشعور برائحة الورد . لقد كانت الفكرة لدى دن تجربة ، تغلف احساسه او وعيه . فعندما يتزود عقل الشاعر بمكونات العمل بصورة كاملة : فانه يقوم بلحم التجارب المتفاوتة دائما ، اذ ان تجربة الانسان العادي تكون مشوشة ، وغير منتظمة ، ومبعثرة . والثاني اما ان يكون قد وقع في الحب ، او يكون قد قرأ سبينوزا ، ومن اجل ذلك ليس لهاتين التجربتين ما تفعله احداهما بالاخرى ، او مع ضوضاء آلة الطابعة او ـ رائحة الطبخ ، بينما تؤلف هذه التجارب في عقل الشاعر وحدات جديدة دائما . ويمكننا ان نوضح الفرق بأتباع الفكرة التالية : ان شعراء القرن السابع عشر ، وهم خلفاء دراسيي القرن السادس عشر ، قد امتلكوا تقنية للوعي بحيث تستطيع هذه التقنية ان تلتهم أيّ تجربة، مهما كان نوعها . وهم بسيطون ، واصطناعيون ، وعسيرون ، او خياليون ، كما كان اسلافهم ، وليسوا اكثر او اقل من دانتي ، وكويد ، وكافلا كانتي ، وجونزيلا ، او سينو . وقد بدأ نقاش الاحساس والوعي في القرن السابع عشر ، ولم نستطع الشفاء منه لحد الآن : لقد تفاقم هذا النقاش ، كشيء طبيعي ، بتأثير من اقوى شعراء القرن ، وهما ملتون ودرايدن . وقد انجز كلا الرجلين عملين شعريين جادين عظيمين بحيث غطت اهمية التاثير او عظمتها على غياب الآخرين . كانت اللغة تمضي قدما وفي بعض الاوجه استطاعت ان تحقق: افضل شعر كولنز ، وكراي ، وجونسون ، وحتى كولد سميث استطاع اشباع بعض من مطالبنا التي كان من الصعب ارضاؤها على نحو افضل مما فعل دن او مارفل او كنج . وحيث ان اللغة اصبحت اكثر تهذيبا وصقلا ، فان الشعور ، والاحساس أصبحا اكثر بساطة او اقل صقلا وتهذيبا . وقد جاء التعبير عن الشعور والاحساس في قصيدته « كرىّ » المقبرة الريفية ـ ليس هناك ما يقال بخصوص تنيسون وبراوننج ـ بسيطا اكثر مما هو عليه في قصيدة مارفل « الحبيبة الخجولة » .

وجاء المظهر الثاني لتأثير ملتون ودرايدن من الأثر الاول ، ومن اجل هذا كان هناك تأخر في الظهور. وقد ظهر العصر الوجداني في بواكير القرن الثامن عشر، ومن ثم استمر بالتوصل ، وثار الشعراء على الشعر الاستدلالي ، والوصفي او التصويري ، لقد شعروا على نحو غير منتظم ، انهم قد فكروا مليا .
ففي مقطع او اثنين من قصيدة « انتصار الحياة » لشلي في The second Hyperion ، تصوير للصراع من اجل توحيد الاحساس . لكن كيتس وشلي ماتا ، وظل تنيسون وبراوننج مجترين .

بعد هذا الشرح الموجز للراي ـ الموجز الى ابعد الحدود ـ ربما يدفعنا ايمان راسخ للسؤال ، ماذا سيكون مصير « الميتافيزيقيا » وهل سيهبط نمط الشعر السائد ، كما هبط على يدهم الى البيت المباشر ؟ وفي مثل هذه الحالة فلن يصنفوا كميتافيزيقيين بالتأكيد . ان التأثيرات المكنة للشاعر محدودة ، فالأكثر ذكاءً يكون هو الافضل ، والاكثر قبولا ، لامتلاكه تلك التأثيرات : وشرطنا الوحيد ليس هو الاستعانة بها شعريا فقط وانما بتحويلها الى شعر . وقد ترسخ الراي الفلسفي الذي دخل الشعر ، سواء بصدقه او بكذبه في احساس واحد يقطع الى موضوع ، وبرهن صدقه في احساس واحد ايضا فلدى هؤلاء الشعراء في تساؤلهم ، اخطاء متنوعة ، كبقية الشعراء . ولكنهم تورطوا ، حتى في حالاتهم المثلى ، في واجب محاولاتهم لأيجاد مرادف لفظي متكافىء من اجل اقرار العقل والشعور . وهذا يعني ان كليهما (الرومانطيقين والميتافزيقيين) قد نضجا ، وكليهما لديهما القدرة على البقاء والاحتمال افضل من أولئك الشعراء المحدثين الذين هم في حقيقة الأمر ليسوا اقل منهم قدرة ادبية .

ليس هناك من ضرورة دائمة يتوجب بها على الشعراء ان يكونوا متأثرين بالفلسفة او بأي موضوع آخر . ويمكننا القول بأن هذه الحالة التي بدت جذابة في حضارتنا لأولئك الشعراء ـ كانت ضرورة صعبة ، كما هي موجودة في وقتنا الحاضر . وبما ان حضارتنا كانت تحوي تنوعا وتعقيدا كبيرين ، لعبا دورا على الحساسية النقية فقد ترتب عليهما احداث نتائج متنوعة ومعقدة . وهذا يفرض على الشاعر ان يكون واسع الادراك الى حد كبير ، واكثر تلميحا أو تضمينا ، واكثر مخادعة أو بعدا عن المباشرة ، وان يطوع اللغة بالقوة ، وان يوقع

الاضطراب فيها اذا كانت هناك ضرورة لذلك ، كي يحقق ما يريد (التعبير المحدد المتألق لهذا الرأي والذي لاينسجم مع نفسه بشكل أساسي ، كما في قول السيد جان ابستين في بحثه المعنون « شعر اليوم ») . ومن ثم فقد حصلنا على شيء كثير الشبه بالصورة ، حصلنا في الحقيقة على طريقة او نظام يشبه ما حصل عليه «الشعراء الميتافيزيقيون » على نحو ملفت للنظر ومماثل ، حتى في استعمال الكلمات الغامضة والعبارة البسيطة .

ايها الغرنوق الشفاف ، ايها السحرُ المحاربُ
ايها المدنسون المهووسون ،
شحنات" ، فجور" ، حماقات"
يا معصرة قِطافِ العشيات الكبيرة
صناديق ولادةٍ محكوم" عليها بالقلق
شمراخ" في وسط الغابه
نقل الدماء ، اقتصاص"
احتفالات" كنائسية" ، ضمّادات" ، والجرعات الازليةُ
يا صلاة التبشير ، لن نتحملَ بَعْدُ
كوارثَ الاعراسِ

ويستطيع نفس الشاعر أن يكتب ببساطة أيضا

انها بعيدة جدا ... انها تبكي
وبريح العاصفة تنتهب هي الاخرى

وهناك تقارب كبير بين شعر جول الافورج وتريستان كوربيه وبين « مدرسة دن » اكثر من اي شعر حديث . الا أن هناك شعراء اكثر كلاسيكية منهما يمتلكون نفس النوعية أو الخاصية للافكار المتحولة الى احاسيس ، والى ملاحظة في مركز العقل .

بالنسبة للطفل عاشق الخرائط والرسوم
يكون الكون بحجم نهمه اللامحدود
آه ! كم هو كبير" العالمُ ، في ضوء المصابيح !
وفي عيون الذكرى ، كم هو صغير" العالمُ !

كان سيد الادب الفرنسي الكبير في القرن السابع عشر — راسين — وسيد الادب في القرن الثامن عشر — بودلير — متشابهين اكثر من أن يتشابها مع اى شاعر آخر . وكان هذان السيدان العظيمان في البيان أو الاسلوب ، عالمين نفسيين عظيمين ايضا ، ومن اكثر المستكشفين لغرابة الروح . ومفيد جدا هنا أن نتأمل فيما اذا لم يكن من سوء الطالع أن يكون ملتون ودرايدن ، السيدان العظيمان للبيان أو الاسلوب في لغتنا ، قد انتصرا بتألق الروح الذي كان حاصلا . فاذا استمرينا في ابراز ملتون ودرايدن فلربما لا يكون ذلك امرا مهما ، لكنه شيء محزن ان الشعر الانكليزي مازال غير مكتمل . فالذين اعترضوا على الصفة (البيان والاسلوب) عند ملتون ودرايدن ، يقولون لنا في بعض الأحيان (انظروا داخل قلوبكم ثم اكتبوا) . ولكن ليست هذه نظرة عميقة كافية ، فراسين ودن نظرا داخل الفكرة الجيدة اكثر مما نظرا داخل القلب . والانسان يجب أن ينظر داخل اللحاء الدماغي ، والجهاز العصبي ، والجهاز الهضمي . ربما لا تستطيع ان تقرر ، بعدئذٍ ، ان كان دن ، وكراسينو ، وفوكهام وهيريوت ، ولورد هيربوت ، ومارفل ، وكنج ، وكاولي في احسن احواله، في تيار الشعر الانكليزي المباشر ، وان نؤنب اخطاءهم وفق الفهم بدلا من تدليلها بعاطفة جامع الآثار ؟ فقد مدحوا بمافيه الكفاية بلغة تضمنت تحديدا او قيدا لأنهم (ميتافيزيقيون) أو « اذكياء » أو « ظرفاء » أو « غامضون » وبرغم ذلك فهم في أفضل حالاتهم لايملكون كل تلك الصفات اكثر من شعراء اخرين جادين . ومن الجانب الآخر لا يحق لنا أن نرفض نقد جونسون « فهو شخص خطر التغاضى عند أو أهماله) بدون أن نقهره، وبدون أن نستوعب القوانين أو المبادىء المقررة لتذوق جونسون . وفي قراءتنا للمقطع المشهور في مقالته (جونسون) عن حياة كاولي ، يتوجب علينا ان نتذكر انه قد عنى بوضوح شيئا اكثر جدية مما نعني به اليوم فيما يتعلق بالذكاء ، ففي نقده لطريقة نظمهم الشعرية « الميتافيزيقيه » علينا أن نتذكر في اي نظام دقيق قد سلك او توجه وايضا كم كان موفقا في مسعاه ، وعلينا أن نتذكر للمرة الثالثة ان جونسون قد عذب أو حرّف كاولي وكيفلاند زعيمي المذنبين الى حد كبير . وسيكون عملا مثمرا واحد متطلبات الكتاب الجوهري ، ان يدحض أو يحطم تبويب أو تصنيف جونسون (لأنه لم يوجد منذ ذلك الحين) وان يظهر أولئك الشعراء في جميع انواع ودرجات تباينهم ، اعتبارا من موسيقى دن المتلئه المتماسكه الى الرنين السار الباهت لأرليف تاونسند — التي كان حوارها في قصيدة «حوار بين الرحالة والزمن» المحذوفة من المقتطفات الأدبية المختارة الممتازة للبروفيسور جريسون واحدا من دواعي الاسف .

حين ينقطع النبع

الى (ابو خالد) أحد شهداء
قصر صنين

ناجي علوش

ـ ١ ـ

حين ينقطع النبع بـي أقحم الهاجره
واغني لنبع يظل الى ابد الآبدين
وفيـا
وأغني لنبع سخـيٍّ
يشحّ اذا غاب عنه المَطرْ
وأغني لنبعٍ يصوّح وَهو يُلبي
نداءَ الظمأ
وأغني مع السُحُب العابره

ـ ٢ ـ

حين ينقطع النبع بـي
أسأل الصخر عن نبعةٍ
لم تستطع أن تشقّ الطريقَ
وعن زهرةٍ لم تُطلّ
وعن تربة لم تزل في
اشتياق لكل جذور الشَجَرْ

ـ ٣ ـ

حين ينقطع النبع بـي
وتحيل الرياح السوافـي
بردى مسكنا للبعوضِ
وغوطته البكْر أوراق توتٍ
وكلّ المغاوير حاشيةً
للمماليكِ ...
أختلي بدموعي
وأطلق من قاع روحي بلابـلْ
اختلي بجراحـي
ارتمي خجَلا وأصيحْ
بكلّ القلوب المحبة والسِحَن الحائرة

اختلي بسلاحـــي
وأطلقُ من قاع روحي
البراكينَ والحِمَمَ الثائره
اختلي بنواحـــي
واطلق من قاع روحي
بلابل

— ٤ —

حين ينقطع النبع بـــي
يزهر الحزن في قاع روحـــي
ويطلق في قفر روحي جداولْ
فأغنّي لحزن مقيمٍ
وحزن تجوهر بالموتِ
والدمِ والحبّ
شعشع بالنَظَرات الثواكلْ
وأغني لحزن يهبُّ فيزرع في
قاع روحي سنابلْ
وأغني لأن الجراح التي
فَجرّتها المكائد تدفق بالقيح
والوجع المستفيض
وتمسح عن سطح روحي الخَدَرْ

— ٥ —

حين ينقطع النبع بـــي
وتضيع السواقـــي
في ثرى وطني
امتطـــي سفحَ صنّينَ
أستقطر الصخر ماءً
وأشرب من ثلج آبَ « المرير »
وأترك في كل مُرْتَفعٍ من دمائي
شقائقْ

— ٦ —

آه يا وطني



أنت متسعٌ للمحيطات والبيد
متسعٌ للدماءِ
ومتسعٌ للمشانقْ
وأنا دونما وَطَنٍ
دونما سَكَنٍ
والمماليك لا يقبلون رحيلي
ولا يقبلون بقائـــي
وانا راحلٌ قائمٌ
طالباً وَطَني
مطلقاً شجَني
شاهراً في وجوه المماليك
حُبّـــــي
ولكنهم يَقْتلُونَ
يُحبّون ان يشربوا من
دمائـــي
وانا راحل قائم
ارتجي وطنا
أرتجـــي سكنا
أمتطـــي ثلج صنين طورا
وطورا اجوب الحرائق

— ٧ —

آه يا وطني
انني باحث عنك في صخر صنينَ
في ثلج صنينَ
تحضرني وتغيبُ
ويحضرني وجهك العرَبيّ
المُدمى من النار في
المدن البابلية
والضيَع العاثره

— ٨ —

آه يا وطني
انت وزعتني في شعابك
انت القيتني في جبابك
انت أطعمتني كل ملح البحار
وخليتني راسفاً في السلاسلْ

— ٩ —

آه يا وطني
آه . . .
انت تقتلني
انت تنكرني في الخبايا
وتنكرني في المحافل
انت علمتني ان أحب
وعلمتني ان أقاتلْ

— ١٠ —

آه يا وطني
ان صوت انسحاقكِ ايقظني
واستثار العزيمة في وَهَنـــي
ودعاني الى الحب حين اختفى
الاحباء وانتشروا في الفلاة
وحطّ على الافق طيرُ الكدرْ
آه يا وطني
انت قاتلتني
ثم ناديتني وانا سابح
بدمائي الا ايهذا المدمى
تحركْ
الا ايها المستضام الذي أنهكته
المكائد . . . قاتل

— ١١ —

آه يا وطني
ثلج صنين مرّ
ومرّ شراب الدماء الذي جرّعوني

المعراج الثاني

خالد علي مصطفى

ـ ١ ـ

أوصاني البحرُ بعينيكِ وأعطاني مفتاحا
قال : « آدخلْ من بابِ الحكمةِ ، واحفظْ ما خُطَّ على البابِ • »
وخرجتُ من البحرِ إليك ؛ رأيتُ طريقاً
يمتدُّ إلى جبلٍ ، ويغيبُ بجوفِ مغاره •

صادفني في الشوطِ الأولِ شيخٌ ،
قلتُ له :
ـ « يا شيخي ، أغريبٌ ضَيَّعَ دارَه ؟ »
قال : احفظْ ، يا ولدي ، ما في شفتيكَ لعَيْنيها ،
وانقلْ عنّي بعضَ وصايا الحبِّ إليها :
الحبُّ منازلُ للغربةِ ، والغربةُ منفاكَ الاكبر ؛

فأدخلْ منفاكَ ، تجدْ
وجهَ حبَيبتِكَ المنفيَّ يناديكَ يتَمثّلَ في حضرتهِ ،
واصمدْ في النورْ ،
وانقل خُطواتِكَ فوقَ الماءِ بلا محذورْ •



حين تلامسُ كفّاها عينيكَ ستخترقانِ حدودَ المستورْ ،
وتغيبانِ بوادٍ من برقٍ ونذورْ . »

— ٢ —

صادفني ، في الشوط الثاني ، شَبَحُ أمرأةٍ
يلتفُّ بأرديةٍ بيضاءْ .

قلتُ : « أيا سيدتي
كيفَ قطعتِ عليّ طريقي دونَ نداءْ » •
كَشَفَتْ عن وجْهٍ مسكونٍ بمحار وبخور
وسنينَ غريبة ؛
قالت :
— « في ذاكَ الكوخِ مُقامي
تأتي الريحُ من البحر مساءً ،
وتسر إليّ نبوءَتَها ؛
فاخفظ عنّي ما قالته الريحُ :
الظل يلاحقُ وجدكَ في المنفى ،
والظل يمد إلى الشفتين مساكنَهُ
والظل مساحبُ من بُعدِ السَفرِ •
الزادَ قليلٌ ، وبعينَيها
كلّ غلالِ الارضِ ، بكفيها
كلّ طقوس المطر •
حين يغيّبُ منزِلها روحَكَ ، فأخلَعْ
سنواتِكَ ، ضعها فوقَ العتبةِ ، ثم أدخلْ دون ذنوب
سترى الافقَ على جبهتها ،
والعيدَ يُعرسُ في شفتيها • »
— ٣ —
صادفني في الشوط الثالث طفل تلبسه الغابات
قلتُ له :
— « كيفَ طَلَعْتَ من العشبِ بلا حرسٍ
وملأتَ عليَّ الطرقاتْ ؟ »
قال : « الضوءُ دليلي
وأنا الحاملُ في وَجْهي
كل ملائكةِ الروح ، فَخُذْ منّي
ألواحاً خَتّمتْها الروحُ بزجرِ الطيرِ السانحْ • »
حين نظرتُ إلى الالواحِ أنحدرتْ من عيني دمعَهْ
وانسابت في مجرى الألفاظ المحفورةِ في الألواحْ •
لم يمهلني الطفلُ ، لوى عينيه وغادرني
في زوبعةٍ من نورِ ورياحْ
خَلف لي ألواحاً تكشفُ عن لغتي

وتباركُ معراجي ــ من قلقِ البحرِ إلى جوف مغارَه
حيثُ النورُ الابديُّ يفجرُّ في المنفى غربتنا ،
ويُزيلُ الزمنَ الباقي عن اشواطِ قوافلنا .

ــ ٤ ــ

ووصلتُ إلى بابِ الحكمةِ ، كانت تطفرُ في وجهي
كلماتُ الروحِ وترتد إلى وجهكِ عاقدةً
ميثاقاً من حب صحراوي .

كانتْ كلماتُ الروحِ تقول :
ــ « من يدخل هذا البابَ ، يفوضُ
لكتاب العشقِ دماءَه

ويُقبل وجه حبيبتهِ قبلةَ مأسورٍ
لم تشهدْ عيناهُ سماءه . »

وانفتح الباب ، رأيتُ عواصفَ خضراً تخرج من أكمام النور
وتلفُّ على كأسَيْنا أوراقاً وثمارا وملائكةً
وتصبُّ بقعرهما بعضَ خمورْ .
أزفت ساعتنا ، أيتها الموعودةُ بالضيفِ المأسورْ

فليرفَع كل منّا كأس محبتِهِ ،
ويُرتّل فاتحة المنفى في هذا الكهفِ المهجورْ .
صرتُ غنياً :
النفيُ طريقي ، والغربةُ بيتي ،
ووصايا الحبّ تسير أمامي
أيتها الموعودةُ ، هل هيأتِ حصيراً
للضيفِ ومائدةً من رُطبٍ ؟
(في جسدي درب التبّانةِ ، في
عيْنيَّ جياعُ الارضِ ، وفي

قلبي كلُّ خيام العشاقِ العرب ...)
أيتها الموعودةُ ، هل تنتظرينَ على الباب هداياي َ ؟
(أحد من السيفِ طريقي
وأدقُّ من الشَعْرَهْ) !
فمتى تمتدُّ يداي الى الباب فَأفتَحهُ ؟
جئتُكِ أيتها ، الموعودةُ ، مغتسلاً بغباري
والشمسُ على كتفيكِ تُقيم لها فَلَكاً
فأعيريني بعضاً من أثوابكِ كي أمسحَ عن شفتي
أشباحَ الظلمةِ والنارِ ،
ودعيني ارفعُ وجهكِ صاريةً في ذاكرتي ،
وأشيدُ بعينيكِ دياري !

ـ ٦ ـ

يأتي زمنٌ يتوقّفُ فيه النهر عن الغابَة :
لا ندري إن كنّا ، في الليلِ سنحتطب الاغصانَ المشروخه ،
أم نجلسُ فوقَ الضفّةِ ننتظر الحارسَ يغلقُ أبوابَه .
هل نتبادل في هذي اللحظةِ أعيننا ،
ونقيمُ طقوساً للخوفِ على الصخرِ ؟
أتنتظري
مازال بعينيكِ منازلُ تدعوني ،
وبكفيَّ وصايا مشتعلَه :
هذا وقتٌ للحبِّ صحبناهُ ، ولن يعلنَ ، في المنفى ، أجَلَه .

شهرزاد اللسان

مصطفى النيابوري

اود حين يأتي الليل ياشهرزاد
ان لاتصري على رؤية هاته النجوم
أنك لاتدركين ابدا ـ وانت مزهوة باحجارك البراقة ـ
شيئا عن
رحلتي الثامنة
حيث يطلع النهار عندما لايشرق هنا
حيث لايرحل الليل ابدا
حيث امتنع عن الكلام تحت وطأة لساني
الذي يجتاحني من خلال ادغال رفض لغة اخرى
ليست لي بالجوهر
حتما هي ليست لغتي،لعلي استطيع الخروج لرصد ظلك،
لاتكلم واحكي عن ظلك
واتسلح بخنجر وارصد ظلك ،
ظلي الوحيد ...

حلمي الازلي الذي الهج به واملأه بالورق المثلج
والصقه على باب المطلق ؛
بعبثية الطلق الذي بجسمي
المقتول
المهان
الخفاش .

★ ★

اني سئمت النجوم ،
اني مشتاق لليل جميل معرى من كل الاشارات
وغامض على الكل ،
اني اود في هذا الليل ان اشهد ظلك
وان اقدم لك سلوى رفيعة ،
في هذا الليل حيث العراف الذي تقرئين له طالعه يبكي :



وحتى يكون سريعا كالحسابات الزمنية المتناهية الصغر للخوف
ولعلي امتلك لغتـــي
ولعلك تستطيعين باصابعك التي تتوغل في الزمن
ان تعيدي الي احقابا بعيدة لمدينة جميلة ،
ينبعث منهـا العصيان .. العصيان .. العصيان .

★ ★

اود ياشهرزاد حين ياتي الليل/ان امتلك الف اصبع لانتظارك ،
تنفتح وتتشابك حول عنقك وعنق «ايزابيل» معشوقتي السـوداء ،
وان ادين الظلام بالصحراء والواقع بالزمن المناهض ،
حيث ارتفع مزهوا ببعض قبور «السعديه» التـي شـاخت بذاكرتي ،
وحيث اركب حصانا معتوها ،
لاذبح كل نعامات اللذة وكل غول ومضارب على دمي الاسود ،
دمي الاسـود الشـاعر .
هناك حيث اعلن عن وجودي فلا توجدين الا اذا اختفت كل الجذور .
اني لااعرف أين اضعك لاهرب ،
لكني اعرف اني في الحقيقة بدون شعب وبدون وطن
وليس لي سـند
يرشـدني الى ماانساه !
وليس لي كتابات ولاكتاب ولامبادىء ولانبوءات !
امتلك فقط ياشهرزاد ، الهواء الاخضر بودياني ،
الهواء الاخضر بالساحات النائمة لارصد انتظارك

وياسي الناضج ،

والتماثيل المخنوقة بموسيقاها الخاصة كصفارات البواخر اللواتي لم تهتد الى شاطيء وليس لها سن

لست ادري اين اضعك ياشهرزاد
ولاكيف انساك واموت

ولاكيف انسى عشقنا بالمغارات واخرس وافقد لساني عندما يأتي الليل •

لن استطيع نسيان عشقنا لاغدا ولابعد الغد

عندما اتحول ناطقا رسميا باسم الموت الابيض ،

ذات العشرة الاف سنة من الوحدة الملتفة في جنبات رقيقة

مدجن في قارورة ،

ولن ينسيني عشقنا النسر الذي يتبعني في كل مكان ،
ويتكلم لانه يملك لسانا ويعيرني امرأة وغذاء في كل اللحظات •

وعندما اتخلص ياشهرزاد من الزمن والحاضر ومن السماء والبر والاشجار والبوار

فاني لن اعشق سواك ! ومن بعد اليك عني
كما تتعاشق في الزبد الاسود

حتى يفقد حلمنا مئة عام ويوما من عمره
كل افتراءاتي وترحالي المزمن وكهوفي •

★ ★

اود ياشهرزاد عندما ياتي ان لاتدلني الى زوجك الساحات الميتة ،

وتحبل بكل من تبكي له عينه حيث الاف الشموس تبكي كعصافير بدون اسماء •

هذا ماتمناه حتى اقول لك : كلي واستريحي ،

وحتى اقول لك كلي بكل روحك وباظافرك • وضفائرك ومراياك ،

فلتأكلي ولتقولي ان لامكان باعماقنا
لمدينة النحاس ذات الكتابات الظلالية ،

والتي نرتبط بها تحت وطأة ذهول اجسامنا ،

وبالرحلات القاتلة

وبترنمات اللسان

وبهذيانك العنكبوتي الفاخر الذي سيشرق بعد الموت،

وبالوحدة والسلالات الكاملة التي ينبغي فهم سيمائها وطول جمجمتها ،

وبالاشجار

اود ياشهرزاد عندما ياتي الليل ان تدلني الى زوجك اليائس بسبب لغتي

وبسبب البدوي الذي يحاول استبدال لساني بهوة لسانه

ليقبره بها ،

ويتركني انتظر الموت منكفئا على بطني يخامرني يقين اني سألتحم بالطحلب ،

وان كان ذلك لا يوجد الا باغنيتي المناورة

التي ترتبط وتكتسي بجسمي الوحيد مصاص الدماء في الليل الاسود ،

مادامت ارجلك لم تطأ البحر

حيث كل البوصلات تتصدع وطأة جحيم لساني ،

ترجمة : نورالدين الدامون

المغرب ـ طنجه

إرتحالات في كتب الهجرة

عبد الزهرة الديراوي

— ١ —

تَسكنُ البَحرَ جمهرةٌ مِنْ طيورِ الدراريّ ..،
تَنْداح رفّاً شفيفاً
يَنْتَظِمْنَ كما الزبَدِ المُتَدافِعِ — صخّابةً — إذْ يهيجْ
وخَبَا صوتُ قَمْريهِ ... غرّها شبكٌ — مثلما زمَّ قلبي الرحيلْ
...
(أيّ أرضٍ ستؤوي الغريب ؛ المسالك
وزّعتِ اليومَ جسْمي)
واستبتني بلادُ الغرائبِ ..،
— غلّتْ يدي —
...
مرّ بي شاحباً وَجْهُ من أشْعرتني بليلِ الهَزيمة ؛
تَقذفُ أبوابَنا بالحجارةِ .. ، نَفزَعُ باسمِ العَدالة كلٌّ يصيحُ ؛
الملوكَ — الصبايا النحيلاتِ .. والحاكمونَ مِنَ الفقراءِ ؛
— لكَ الحَمْدُ ربَّ البريّةِ ... ،
وأنهمرَ المَطرُ ... الناسُ واللافتاتُ الشوارعُ تبتلّ ؛
ثمَّ أنتَشتْ رشْقَةٌ مِنْ دمٍ تَحتَ شلالِ عيْنيكِ ،
يا أمرأةً فرّعتها عيونُ المصابينَ بالدَوران .. ،



ومِثْلَ احتياجِ الذَوات ،
رَبَتْ زهرةُ المـاءِ ... بالحديث الجليلِ .. تؤيّدهُ الطاولاتُ
وكأسُ النبيذ الاخـيرة .. ،
تَندلقُ الحربُ ، تلقي الاشاعَةَ أوْزارها
كمغنيّةِ الأوبرا تَتَقَمّصُ أشكال مُرْجانةٍ بابتداءِ الفصول
الازّقةُ غائرةٌ تَسْتَحيلُ السيولُ رصاصا
والحقائبُ غدّارة ورصاصْ

مطرٌ ... وعصافيرُ بَلْدَتنا هرّبتها الحدائقُ ... بردانةً ؛
تتقاذفها الريحُ مِثْلَ العُصافةِ مأكولةً ؛
فلما تتبرأ ياشجرَ الأرْزِ عنها ؟ ...،
ولبنانُ قد حمّلوها بنو العم ، ثأر الدخيلِ ..
وحزّوا رؤوس بنيها .

* * *

ـ ٢ ـ

وَكَما أنبَتَ الصَيْفُ أرْضاً شآميةً
في هياجِ السحابةِ .. ،
أزّتْ كحبلٍ منَ الدّمعِ بارقةٌ
وانحنى جِذْعُ نَخْلَهْ
اينّما حلّ ترحالنا ؛ ينطوي التّيلُ الرخوُ ،
تحتَ مواطئِ اقدامنا ،
تَتَفتّتُ قيعانهُ مُتضَرّجَةً بالدماءِ الزكيّةِ ؛
ـ لا تحسبني أُصدّقُ شَرْعَ القوانين
أو اجتني ثروةً لحسابِ الدخيلْ
أو اساومُ بالعارِ ..،
« لا ـ مستحيلْ »

فلأنّ دماء القتيلْ
لم تَضعْ هدراً ... فالجرائمُ تُمحى ويبقى الدليلْ

* * *

ـ ٣ ـ

هاربٌ باتجاهِ دماءِ الضَغينَةِ ؛ كانَ المصبّ رفيقي
ما أُسَمّيك يا بردى
ماما أُسَمّيك يابردى
بطلاً ـ غائراً
أمْ جبانا تَقَلّدَ رأس الفتاةِ الذبيحةِ ..،
أشْهَدُ انّكَ فينا الخراب المدمّر ؛

ــ لَستَ الذي يستردُّ حقيقةَ ماضيه ،
بل كنتَ سرّاً تقايضُ والنازلونَ برأسِ الذبيحة ..
ــ « ألقوهُ في غيبةِ الجبِّ يحلُ لكمْ وجهُ سيّدكمْ »
واعلموا انكمْ ..
ابرياءٌ ــ محبّونَ ــ عمّا فعلتُمُ

* * *

ــ ٤ ــ

أرْقبُ النهرَ عامينَ .. ،
عامينَ أرْقبُ كلَّ ليالي الهوى المُقْمراتِ ؛
وأسهرُ عندَ المرافىءِ علّكِ تأتينَ ــ حوريةَ الماءِ .
فاْختَلَجَ الجُرْف ...
أطرافُهُ جثثٌ مزّقتها حروبُ الطوائفِ ..،
يختلطُ الدمُ بالماءِ ... ترْتفعُ الشمسُ ،
أرْفعُ سبّابتي رافضاً كاحتجاجٍ ــ لجوجٍ ،
وراءَ القراراتِ .. ، تلغى الوثيقةُ بالانسحاب ..
زوارقُ حرْبيَةٌ تمخر المتوسّط ... ينْفتح الأفق الرَحبْ ،
تنأى طيورُ الدراريّ مُتعبةً
يعتريني ذهولُ المصيبةِ ..
« صِحْتُ » ،
وفيّ العواذلُ من ذاتِ خالٍ الى واهبات الجمالْ
ــ ايها المخبرونَ .. ،
هي الدارُ كيفَ يموتُ العزيز ،
وتمسى خراباً
ولا تثأرِ الدارُ ؟ ،
أشهدُ انّ الشهادةَ صنْوَ اليقين ،
جلبْتِ ليَ الهمّ ياأمَّ الخدود المدماة ،
فارعة الشعرِ مغصوبَةً تستغيثينَ أهْلَ العشيرةِ ،
بينَ ذراعيكِ رأس صغيركْ
« وورا الثأرِ منْكِ ابن اختٍ ــ غيورٍ »
علّمتْهُ النوائبُ ..
رَوحُ الشهيدِ ؛ شفاعتُها
انْ تطارد قاتلها
« لو تخلى ذووها عن الثأرِ ؛ حتى تطوفَ السمواتِ
راضيةً مرْضيَه»

لأنك خنت الألوان

فوزي فخر

قوسني صمتك ..

فنفضت المعطف عن كتفي ، جريت ، جريت ، ركبت جوادي .. وعدت : الونه بزعيقي .. ويلونني بغبار الدرب .. وأدخل في مدن أبعد من كل كلامك ... حتى عدت الى صدر مدينتي الاولى .. ورجعت لعينيك نظرت .. فلم المح وجهي بين وجوه العشاق المزدحمين بعينيك الـ ... الـ ...

آه .. ماضيق كل بحوركم المطروقة والمهملة !

(وكنت لي شجرة تطرح لؤلؤا ، جعلت من ضفيرتك ـ لي ـ أرجوحة .. واختطفني المساء ، تملصت منه .. ولكنني حينما عدت : لما أجدك . ، قضمت أظافري طويلا .. لكن شعري تساقط دون جدوى ، حاولت ان اكتشف الزوارق الملونة المسافرة في عينيك .. لكن ملاحيها كانوا متشابهين .. ، حاولت ان أجد لونا يربط بين خطوط وجهي وخطوط وجوههم .

رايت في المدائن البعيدة أشياء غريبة ، حدثت ناسها : فلم يفهموا .وحينما حدثوني : سكت وجئت اليك .. مرتديا أغنية قديمة :

مداح بالباب ينساه الاحباب
غناكم أغنية عن حزن الاغراب
سألوكم خطاب من باس الاعتاب ؟
فهمستم في هزء مداح بالباب) .

★ ★

يقوسني صمتك المستبد،يشد عروقي الى صورة في الجدار فاسحب عيني للرئتين :

حذاؤك في رئيتي
حذاؤك في شفتي

وأقضم نصف لساني ..



وأدخل بين الخلايا ، أنقب عنك ،

فاسقط من حافة الشمس ، كانت تطوحني في السماء ـ السماء وكان يشد يدي البكاء ٠٠ وأهوي ٠٠٠ وانت تطلين من شرفة الشمس ٠٠ تبتسمين ٠٠ واهوي ٠٠ الزوارق كانت ملونة والمدائن ، حتى جوادي فارق ، هل يستريح بمقبرة ـ في الخلاء ـ الذي مات في ليلة العرس ؟! هل يستريحون ـ ابناؤك الشهداء ـ

على مذبح العيد قبل سقوط السكاكين ، قبل تأرجح ارؤسهم حول عرشك في حفلك السنوي ؟؟ وتلتف حولي ارجوحتي ٠٠ وتطلين كي تسأليني : الهوى ؟؟ أم حساب الليالي ؟ فأسأل :

فقلت ماقلت عن الحكاية القديمة .

... ...

أخنت الذين أحبوك ؟؟

ماذا تقولين للاخضر ،الاصفر ،الاحمر ، الازرق؟؟

انتهى ... جلد هذا الجواد المعلق في حائط القصر حرك اقدامه .. وبأسنانه يقضم الحجر المستبد .. وحان الذي كنت اخشاه .. أين حذاؤك ؟؟ في رئتي أم على ناهديك ؟؟ وفي شفتي أم على مقلتيك ؟؟ (يحرك أقدامه) واقلب بين يدي اللجام (يحرك اقدامه) وأسائل عينيك عنك .. وأسأل عنك .. وأسأل عنك .. وأسأل

عنك .....

فأزعق فيه . فيرمح ، يرمح ريحا ، الونه بالزعيق، يلونني بالغبار الونه اخضرا اصفرا احمرا .. واعود الونه أحمرا ، اصفرا ، اخضرا .. والونه أزرقا .. واطوف عبر البلاد الونها وتلونني .. واحب حدائقها.. واهرول عبر الشوارع .. (كانت اشاراتها : احمرا ، اصفرا ، اخضرا) وتطير بها العربات (المجانين يستبقون سمائي أزرق .. والبحر أزرق .... وال .. (المجانين يستبقون) الاشارات احمر ، احمر ، احمر . .كيف الجانين يستبقون) ؟ جوادي .. (المجانين يستبقون).. الاشارات ؟! .. (المجانين يستبقون) اهرول في الشارع الـ .....

... ...
... ...
... ...

هل كنت لي شجرة تطرح لؤلؤ ؟؟!



أين مضوا بجوادي ؟!!

★ ★

معلّق" وعلى جدار قصرك البعيد ،ياحبيبتي،جلد جوادي
شققت مقلتي : أخضراً..وأصفراً..وأحمراً..وازرقا..
وقدمتها على يدي : أزاهرا .. لو شئت كانوا ..
أو عصافير تغني ..
أو تداخلات في خيوط ثوبك الجديد..
أو رغيفا ..
وقلت .. وقلت : كنت لي شجرة تطرح لؤلؤا ! ..
وكنت ...
فاي وجه عاش في اوراقك الفضية ؟؟

حديث خاص

عن غرفة نوم الملكة شجرة الدر

عصام الغازي



أنا والمترو .. الفان جديدان
يفهم منا الاخر
ويسافر كل منا في الآخر !
الوجه تتيجة
ترصد أيام الحزن
وتفلت منها أيام الفرح المعدوده !
ـ حين رأيتك أول مره
كان القرش هو الجرح ! ـ
واليوم أراك حمامة عشق خضراء
تفرد أجنحة الظل على الماشين المشوار
فأغمس من عينيك الكلمات الحلوه
وأعانق فيك الاحساس الحار !

★ ★

حدثني الصالح نجم الدين
في عودتنا من أرض الشام لمصر
أن الملكة لاترتاح الى القبلات على النهدين !
ـ نزف الفرس الابيض تحت الصالح نجم الدين ـ
فترجل .. ثم انفلتت من شفتيه الكلمات :
« هل تعرف معنى أن يعشق ملك امرأته .
في زمن الحرب الملعونه! ؟ »
ـ قلب في يده أيقونه ! ـ
واربدت سحنته البشه :
« الملكة مثل جميع الملكات
تنفرد بغرفة نوم خاصه !
توصدها في وجهي قرب حلول الفجر



وتقول بأني أملك نصف الليل الاول
والنصف الاخر تتعبد فيه الى الله ..
(لو تعرف كيف أغار من‌الله !) .. »
ـ نفق الفرس الابيض عند حدود المنصوره ـ
فتشاءم رتل الفرسان
واسودت في عيني الصورة
صارت رأس الملك الصالح
جوهرة في تاج العرش !
همست جارية ذات مساء في أذني :
الملكة مثل جميع الملكات
تأخذ غير الله عشيقا في زمن الحرب المجنونه !
وبكيت الصالح نجم الدين ! .

★ ★

أحزنني أنك تبتعدين .. لابقى وحدي !
أحمل أحزان العالم وحدى
ويلهبني كرباج الساده
وأجر ذنوب الكون
وامضي .. مقهورا وحدي !
(اللقمة من غيرك مره
والعمر صقيع ! ..)
كنا نقتسم الظلم ، ونحتمل الجوع
أحمل عنك عذابه
وتشقين ثيابه !
لكني حين صحوت
تعرى صدري من وجهك !
« فانخلع القلب » .. ولكن !
ادركت بأنك حتما ستعودين
وحفظت نصيبك من‌لقمات الخبز
ومن حبات الزيتون !
سألت الارصفة المهجورة والطرقات
سألت مصابيح الشارع
فأشار المصباح الفارغ
.. خلفي !
فاذا أنت تنامين على صدر السيد
والسيد .
يلهبني بالكرباج !

القاهرة

قلق

زاهر الجيزاني

... راسٍ في المقهى ، أرعى في جسدي ، أرسمُ شطئاناً مزدحماتٍ بالسُفنِ الراسيةِ ،

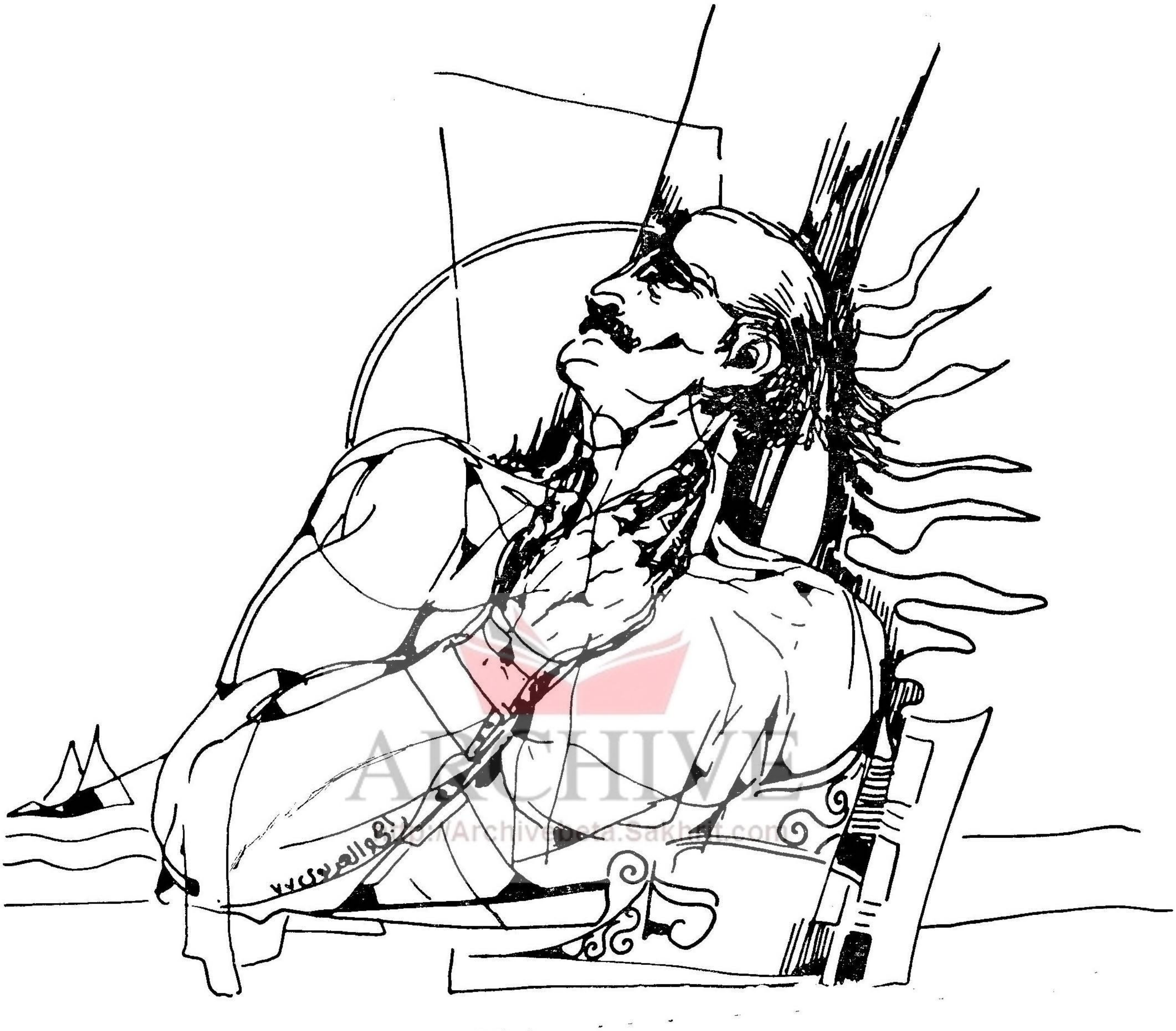
أخلقُ جُنداً ــ وهلالاً ــ كالنعشِ ،

أنشرُ أشرعةً ، أطوي أشرعةً ، أدفعُ بالحيتان وبالغيلان الى الشاطىء ، آمرُ أتباعي الجُندَ ، واتباعي الاقمارَ ، نردّ الالواح الى سُفنٍ ميتة تطفو كالأسماكِ ونبدأ بالاسفار .

أنسجُ من ليل البحر ثياباً لصغارٍ من (زرد الموج) دروعاً ، تتخفّى كالنجم وراء الغيمِ ، ونركضُ في سروال طفولتنا ، مذهولاً وحدي ،

منحدراً كالسيلِ الى هاويتي ،
أمحو شطئاناً عن ذاكرتي ،

أثقبُ جدران السُفنِ الراسيةِ ، أتدلى مثل صليبٍ من عُنق الايامِ ،
ذليلاً وحدي ، أبصرُ نرداً ، ثمّة أنفار معتكفون أمام النردِ ،



ثـّمة صوت يعبرُ جلاّس المقهى ، يتخرمني ، يتداخلُ بالقلب ،
يدفع بي كالسيلِ الى هاويتي ،

راسٍ في المقهى أتبعُ أطياري ، بين عيون النادلِ أو قدح الشاي .
أجمعُ غزلاناً في (آلبومٍ) وأزيلُ غباراً عن صورةِ وجهي ،
كنتُ صغيراً أمرح في الغابةِ بين ينابيعٍ قيدّهن ، نسيمٌ بسلاسلهِ ،
وهضابٍ ممشوقات مثل عذارى ، مثل شجيراتٍ ،

أبني أيامي ، أمحو أيامي ، أطوي اشرعةً ، أنشر أشرعةً ، طفل"
زاه ، أخضرُ واورقُ كالصفصافِ ،
أؤسسُ بستاناً .
اكشفُ عن مدنٍ وعماراتٍ عائمة في جزري .
أفتحُ اقليماً وقلاعاً ،
وأحصنها بالريح ،
أدخنُ كالمجنونِ — وأشربُ كالمجنون ،

طفل" لاهٍ ،
أبكي ،
وأهدمُ نهراً ،
أتقلبُ مثل حصاةٍ ، بين تراب المقهى ، بين بطون السفنِ الراسيةِ ،
وانا أصنعُ طيارات ورقيّة .
في أول هذا العمر ،
في أول فجر العمر ، وللعمر بقيّه .
للكأسِ
يا غصني لا شيء سوى ساعاتٍ تمضي ،
ووجوهٍ صدئت من الفتها ،
ووجوهٍ غلظت من كذبتها ،
ووجوهٍ هزلت ،
آه النادل مذهولاً وانا راسٍ في المقهى ،
احلمُ فيكِ ،
واناديكِ

رقّت ليلتنا ، فتعالي نفلتُ عن جسدينا ،

نفتض زهوراً لم تبلغ بعد الحلم ،

ونقترح أرضاً أبهى ،

رقّت جرّة خمرٍ ونداماي المملوكين ائتلقوا كالزيتِ يضيء في

(مصباح المصباح) ونداماي النحلاء اكتملوا كالبدر بطيئاً ينشر دارته ،
كالبدر عليلاً يتقلب في أبراج منازله ، يدخل في ظلمات محاقٍ

رقّت خمرتنا

فتعالي نفصح عن محنتنا ، نكشف أغصاناً زهراً ،

رقّت زهرة كامليا ، قرب الماء ، وكان الصقرُ ، يحاذي جبلاً
مفروشاًبنبات الخنشارِ ، فحلمنا في ليلةِ برقٍ وهواءٍ ،

نعبر قنطرةً ،

ندلف في أنفاقٍ ،

نقطع أياماً ،

نركب أفراساً ، ونسوق رياح الشمألِ ، نجري كالنوقِ تشمُ
دبوراً ، تسعى للغربِ ،

وتشمُ صباً تسعى للشرقِ ، تشمُ بذور الصحراء ، فترتد الى
ماءِ قليبٍ ، ترتد الى قوسٍ من سعفِ النخل ، يظلل مقصورتها ،
في ليلةِ برقٍ وهواءٍ تطلق طائرها ، امرأة كاعبْ .

كل ليالينا برقٌ وهواءٌ ، نقتربُ شيئاً شيئاً ونقول توحدنا

كلٌ يرقدُ في الآخرِ ، يسكنُهُ ، يلتفُ بهِ ، جسدٌ نحنُ ولكنّا،

ما زلنا ، نعبر قنطرةً ،

كلٌ تأخذُهُ قدمه .

كلٌ يسلبُهُ قدره .

نركضُ مبتعدين واحلمُ فيكِ .

الشعر الايرلندي

ترجمة وتقديم

كاظم سعد الدين

برندان كينلي :

ولد في بوليلوفكفورد من مقاطعة كيري عام ١٩٣٦ . درس في كلية سنت آيتا في ثاربيت ، وفي كلية ترنتي ، دبلن ، وجامعة ليدز. وهو شاعر قيادي . نشر عدة دواوين من الشعر اهمها المجموعة الاولى :

النهوض مبكرا ١٩٦٦ ، ارواح طيبة المبقاء ١٩٦٧ ، حلم ثعلب اسود ١٩٦٨ . ثم قصائد مختارة ١٩٦٩ . تعاون مع فرانك اوكونر في كتابة واذاعة برنامج ((مرور الفارس)) من الاذاعة والتلفزيون عن حياة و . ب بيتس ومؤلفاته . حاز كينلي عام ١٩٦٧ على أي . اي التذكارية وهي جائزة مرموقة للشعر في ارلندة . سجل بعض قصائده على أسطوانات لجامعة هارفرد ، والقى غيرها في أرلنده وانگلتره وأميركة . له روايتان : الاولى عام ١٩٦٣ والثانية ١٩٦٧ . هو زميل وأستاذ مشارك في اللغة الانكليزية في كلية ـ ترنتي دبلن .

كتب المقدمة التالية مع مئتي نموذج من الشعر الارلندي منذ القرن السابع حتى يومنا هذا في كتاب بنكوين للشعر الارلندي .

(١) ساحاول ان اقدم فكرة عن اصول التراث الشعري الارلندي وتطوره ، فأود ان اتتبع نموه لأبين قدرته وقابليته العنيدة من أجل البقاء رغم فترات طويلة من الصمت والجور المنظم المقصود التي فرضت عليه ، ولأدل على الاتجاهات التي أراها محتلة لتطوره . قد يحتج بعض النقاد فيقولون انني اتحدث في الحقيقة عن تراثين في الشعر ، التراث الغيلي Gaelie القومي ، والتراث الانكلو ـ ارلندي الذي جاء بعده . وفي ذلك وجهة نظر ، غير اني شخصيا أرى ان كلا التراثين : الغيلي والانكلو ـ ارلندي يتحدان لخلق التراث الارلندي المتميز .

(٢) ليست اساطير الاولين وحكايات الالهة واشباهها ، والالحان الرئيسة ، والايقاعات الشعرية ، والافكار ، كالأحزاب السياسية والفرق الاجتماعية . فهي لا تزدهر على أساس يستند على شعور يحبذ الانفصال ، انما هي تتطور ويغني بعضها بعضا بترو واطراد لكي تخلق أساطير وحكايات والحان وايقاعات وأفكار جديدة . قد تكون عبارة « الى هذا الحد وليس أبعد » كلمات حكيمة على لسان رجل السياسة ، غير انها قد تعني الموت على لسان الشاعر . من الامثلة البارزة على التاثير الذي يؤدي الى التكاثر لأحد اساليب التفكير والتعبير في غيره هو الطريقة التي تناول فيها بيتس شخوص كوجولين ، كوچبار ، ميف ، وغيرهم الذين علاهم الغبار واثبت مدى ملائمة نتاجات هذه الميثولوجية القديمة للتعبير عن التعقيدات الهائلة في حياة القرن العشرين . يمكن ان يبرهن ما أنجزه بيتس وحده على التحام التراث الغيلي والانكلو ـ ارلندي في تراث راسخ موحد . ثمة مثل آخر على قدرته في اكتشاف الوحدة حيث لاحظ كثير قبله وبعده التنافر والانقسام وعدوا ذلك أمرا مخلدا . أما اليوم فيتضح برغم فصل التاريخ ، في الاغلب الاعم ، ماهو ارلندي عما هو انكلو ـ

ارلندي ، ان الخيال قد قرب فيما بينهما دائماً بحيث اننا ، عند تأمل الاحداث الماضية يمكن ان نراهما وحدة متراصة بارعة الخيال . الترجمة ، في جميع الاحوال ، بديل قاصر عن الاصل ، غير ان ترجمات فرانك اوكونر من الفيلية القديمة والوسيطة والمتاخرة تعد جزء اصيلا من هذا التراث. اضحت ارلندة موفورة الحظ بمترجميها امثال كونومير ، دوكلاس هايد ، وليدي گريگوري الذين قاموا باعمال رفيعة رائعة . اما اليوم فيتمم عملهم شعراء مثل توماس كنسيلا ، جون مونتاكيو ، سيلين اوسي ، ودزموند اوگريدي ، وعلماء بارزون امثال البروفيسور جيمز كيرني — غير ان ارلنده القديمة غردت على لسان اوكونر وياله من لسان فصيح الغناء .

لو انني اردت التعميم بصدد الشعر الارلندي وذكر صفة واحدة سحرتني اكثر من غيرها منذ قصيدة (صرخة الظبية) المنسوبة الى سنث باتريك حتى قصيدة (الجوع الاعظم لباتريك كافانا ، فانني ساقول انه يتسم بميزة لا تنسى هي الوضوح الواقعي البسيط ، البليغ المتلىء فحولة . هذا وان الفكر الارلندي لم يولع ولم يلجأ تلقائيا الى الابهام والغموض . بل يبتهج بالتعبير البسيط المباشر الواضح . من بين فضائل الشعر الارلندي دقة الملاحظة وضبط الاداء . فقد عبر اولئك الشعراء القدامى عما كانوا يقصدون بالضبط ، وقصدوا (في اغلب شعرهم) ما كانوا يقولون . ولم يكلفوا انفسهم بزخرف القول ، انما كانوا ينقشون حتى العظم بلغة واقعية دقيقة . من اروع القصائد القديمة قصيدة (عجوز بيير) التي لا تنبثق صعوبتها من اي غموض موروث في النظم وانما لان كثيرا من الشعراء جاء في نصوص نثرية ، وبما ان الاطار النثري لهذه القصيدة قد فقد فأن هناك مصادر معينة تظل تبعث على الحيرة. ورغم هذا فانها تعتبر مرثاة مؤثرة للشباب الضائع ، وصيحة احتجاج متكررة ضد تخريبات الزمان الوحشية المحتومة :

عجوز انا من منطقة بيير
كنت يوما جميلة .
كل ما اعرفه اليوم هو : كيف ساموت .
وذلك ما ساوفق اليه .
انظر الى جلدي
الذي التصق بقوة على عظامي .
حيثما طبعت شفاه الملوك اثرا
تجد الما ، الما .
انا لا اكره الرجال
الذين اقسموا ان الصدق في اكاذيبهم .
اكره شيئا واحدا —
عيون النساء .
الشمس الفتية
تهب الشباب للجميع
وتمس كل شيء بالذهب
اما انا فبالبرد .

هناك سمتان بارزتان جدا في الشعر الارلندي القديم هما : عشق الطبيعة ، والأيمان . وغالبا ما تظهر هاتان الصفتان متلازمتين وتكون النتيجة جذلا روحيا ينبثق من بهجة دنيوية :

اسمع بغام الأيل
فوق هاوية الوادي ،
ليس في الدنيا نغم
أعذب من هذا الجمال .
ربي ! الهي ، سمعك !
ربي ! الهي ، حلمك !
ربي ! الهي عطفك !
لا تقطعني عما لديك من الجمال .

يذهلني ، مرة اخرى ، هذا التشابه بين القصيدة القديمة وقصيدة باتريك كافانا : (الجوع الاعظم) حيث يكتفي الفلاح المرتاب عادة يتجاهل جمال العالم الطبيعي ويعامل ما وراء الطبيعة بمزيج من الشكوكية والمكر البارع ، غالبا ما يجرب صهر الاثنين كما عبر المتكلم في القصيدة الارلندية القديمة . ولا تزيد القرون المتباعدة الا في توكيد هذا التشابه :

وعندما تطل الشمس احيانا من فجوة
يتجلى الرب الاب للناس في شجرة :
ويكون الروح القدس النسغ الصاعد
ويكون المسيح الورق الاخضر الذي
يخرج عند عيد الفصح من القبر المحكم حفظه .

في تراث الامة يكون الشعراء الذين لم يسمعوا عن بعضهم البعض اخوانا .

(٣) يحدث التاريخ في الزمان ، وكالزمان فانه يشفي ويقتل ، يقتل ويشفي . عند اي مسح للشعر الارلندي، مهما صغر ، فان التاريخ يظل يقتحم مثل ضيف بلا دعوة لا يبرر تطفله غير المهذب سوى مأثرته المثيرة . لقد تمادى الحكم الانكليزي في ارلندة طويلا في تدمير اللغة لم تمت ابدا ، وهي في الحقيقة ، مازالت حية. على انه لابد من القول أن معركة كنسيل عام ١٦٠١ قضت على التراث القومي المجيد في الادب الارلندي . (ظهرت في القرن العشرين علامات وبوادر كثيرة مشجعة لنهضة جديدة . ويقوم اليوم عدد من الشعراء والروائيين والمسرحيين المجدين بانتاج نوع جديد من الادب المثير للاعجاب في اللغة الارلندية . فنرى التاريخ يبتسم وينتعش التراث) من المهم ايضا ان نتذكر ان ارلندة وحدها لم تمسها يد النهضة الاوربية ، ولم ينهل شعراؤها من نبع ذلك الالهام . فاذا ظهر اني قد وجهت رعاية قليلة نسبية للشعر الارلندي في القرون الوسطى، فليس معنى ذلك انني غير متأثر باسلوبه المهذب وروحه

اللطيفة ومعالجته الشكلية ، وانما لانني مشتاق ان اقدم لك المرثاة الرائعة من ايلين الى زوجها آرت اوليري ، وقصيدة (محكمة منتصف الليل) . على انني يجب ان اذكر قبل ذلك ادب فيون وفيانا وهو أدب شعبي اساسا واسع في حجمه . أحسن ما ظهر فيه (اغا لامه نا سينورچ) وهي ملحمة نزاع بين سنت باترك والبطلين الوثنيين اوسين وكاؤليت . وبما انها قصائد شعبية فقد نظمت باوزان غنائية جذابة واضحة . يميل الشعراء الارلنديون دوما الى استعمال الاوزان الغنائية المعروفة بالبالاد . وتتمثل قصائد الفتيان القديمة بقصيدة مدح فيون واوسين وكاؤليت .

نقض الانكليز معاهدة ليمريك في عام ١٦٩١ ووقعت ارلندة في شرك العبودية . ويمكن رؤية علائم تلك العبودية واثارها في شعر ايگان اوراهلي الذي رأى الطبقة الانكلو – ارلندية الحاكمة تحل محل الارلنديين . وتبين كثير من قصائد هذا الشاعر احساسه بالعذاب للتفكك القومي ، ومقته العميق لهيمنة – الانكليز الفاشية . اوراهيلي اذن شاعر عظيم لان عاطفة صافية تسري في شعره الذي يمثل صرخة مفجوعة الفؤاد تفطر القلب احتجاجا على الظلم والتفسخ . تكاد جميع قصائده تنبض بهذا الاحساس . فلو نظرت ، مثلا ، الى قصيدة « في موت وليم گولد » فلن تجد فيها مجرد رثاء لارلندي نبيل انما هي مرثاة للشهامة والكرم الارلنديين جميعا .

لم البرد القارس هذا في أرلندة كلها ؟
وما هذا الضباب الشنيع ؟
لم تبكي الطيور ؟
ولم تدوي السماوات
بمثل هذه الكلمات الحانقات ؟
لم هذه المصيبة تلم بشاعر ؟
لم يرتعش جبل فيال وشانون ؟
لم تريق السماء الهائجة
مثل هذا المطر الحقود
على السهول والتلال ؟
ما الذي كبل الاغنية بالسلاسل
والنبلاء بالقيود ؟
لم يسير عبيدالله
الشجعان وانبياؤه
مذعورين مروعين ؟
سبب احزانهم
موت وليم كولد الوسيم
في ارض فرنسا
يا الهي فلا عجب اذا ما حجاب النعش هذا
قد القى الكآبة على الارض .
واهب الخيل والجبب ،
واهب الفضة والذهب ،
والخمرة واللحم والخبز والحرير ،
هذا الواهب ، الواهب الكريم
قد مات .

ان اعظم قصيدتين في الشعر الارلندي ، في القرن الثامن عشر ، كما ذكرت آنفا هما (محكمة منتصف الليل) و (رثاء آرت اوليري) . تبرز القصيدتان عاليا من خضم احداث التاريخ ، غير ان الاختلاف بينهما هو كالاختلاف بين الرؤية التراجيدية والكوميدية فكل من الشاعرين مريمان وايلين اوليري مطلعان على التراث المرعب لتاريخ العبودية ذلك . فقد حولها مريمان الى كوميديا صاخبة ساخرة ، بينما تبلغ مرثاة أيلين أوليري التراجيدية درجة عالية من القوة الحالمة – اني افضل قصيدة مريمان على الاخرى . فهي كجميع الكتابات الكوميدية الجيدة جدية في جوهرها . نظمها على شكل مقاطع من الدوبيت ، الذي سيفخر بمشاكلته الشاعر بوب ، فكانت القصيدة تحلق في جو من السخرية الخيالية المستخفة بكبت الحريات الفضيع السخيف الذي فرضته البيوريتانية الارلندية المتزمتة ، تلك القوة الجاهلة العمياء التي احنقت كثيرا من الكتاب الارلنديين واوحت بكتابات ارلندية كثيرة . كانت ترجمة فرانك اوكونور للقصيدة رائعة حقا بحيث انها منعت عندماظهرت لاول مرة ، وهذا برهان ساخر يثبت ان ارلندة في اوائل القرن العشرين لم تكن تختلف عن مجتمع ارلندة القمعية في القرن الثامن عشر التي اخرجت مثل نساء قصيدة مريمان البليغات الى حد العنف . ان نظرتها العميقة الى اغوار الطبيعة الانسانية عموما والشخصية الارلندية خصوصا ، وسخريتها وانسانيتها الحانية العطوف ، وحوارها المفعم بالحيوية وتكنيكها المشرق ، كل ذلك يجعلها اثرا فنيا في الشعر الارلندي . يدعي بعض النقاد انها اثر تذكاري للشعر الارلندي باعتبارها ذروة ونقش على ضريح تكريما للراقد فيه . بل على العكس من ذلك انها تنير الطريق الى انتاج هائل من الكتابات الارلندية المعاصرة ، الى بدايات حركة الاحياء البسيطة ، الى زخمها المتراكم وازدهارها الكامل . ليس مريمان شاعرا تعاد قراءته وتعاد فحسب ، انما هو يعيش لروحه الكوميدي وكماله الفني والهامه الزاهي البديع .

(٤) ان كان مريمان او راهيلي وايلين اوليري شاعري القرن الثامن عشر بلا منازع ، فان الشاعرين الطليعيين في القرن التاسع عشر هما جيمز كلانس مانگان وسير صامويل فيرگسون ومانگان أفضل الاثنين – فهو أصدق الهاما واحر عاطفة – غير ان اهمية فيرگسون في الشعر الارلندي لا يمكن المغالاة فيها . فهو الذي أثبت ، اكثر من أي شاعر آخر ان الميثولوجية القديمة تكاد تكون مصدر الالهام الذي لا ينضب . عندما كان فيرگسون في الرابعة والعشرين من عمره عام ١٨٣٤ نشرت له تسع عشرة قصيدة مترجمة من الارلندية في مجلة جامعة دبلن . وكان اغلبها قصائد غزل تظهر

كفاءته وتنوع تكنيكه ، وحبه للايقاع الشعري الموزون وزنا ضليعا ، وقابليته على أصطياد جوهر الاصالة والابداع . كتب بيتس بعد سنوات طويلة : أن فيرگسون « كان يستحوذ عليه هدف أخاذ ، الا وهو خلق مدرسة ارلندية في الادب ، وتظلله حماسة طاغية ، حماسة لكل ماهو غيلي وارلندي » . كان ذلك الشغف ، القوة المحفزة في حياة فيرگسون شاعرا ، التي جعلته يضع كل ايمانه في ميثولوجية بلاده . معظم شعره بطولي ، مع انه نظم بعض القصائد الغنائية ايضا . قال عنه ادورد داودن الناقد الشكسبيري المعروف :

« أن ما يميز فيرگسون شاعرا ويهبه مكانة متميزة هو انه ، بظني ، الشاعر الوحيد في العصر الفكتوري ، الذي امتلك ناحية العبقرية في الشعر الملحمي . كان فعلا شاعرا ملحميا ولد في الوقت المناسب » .

كانت نتيجة محاولة فيرگسون في نظم ملحمة قومية قصيدته الضخمة (كونكال) المنشورة عام ١٨٧٢ مستندا فيها على ترجمة جون اودنوفان عن معركة مويرا التي ظهرت عام ١٨٤٣ . امضى فيرگسون قرابة ثلاثين عاما في نظم قصيدته (كو نگال) مع انه كتب في هذه الفترة ايضا قصائد اخرى ذات طابع ملحمي عظيم . نشرت هذه القصائد في ديوانه الموسوم « اناشيد الفيل الغربيين » عام ١٨٦٥ .

يتناول موضوع قصيدته (كونگال) الصراع بين الوثنية والمسيحية في ارلندة القديمة . ليست القصيدة في جوهرها ملحمة عظيمة . ففيها مقاطع طويلة كثيرة للغاية تبعث على الضجر ، بضمنها استطرادات مملة ، وكلام ثقيل ووصف منتفخ فارغ . واسوأ من ذلك ان فيرگسون كان في دخيلته يعرف ان المسيحية يجب ان تنتصر وانتصرت فعلا ، على ان قلبه لم يكن مع المسيحية المنتصرة بل مع الوثنية المندحرة . ولهذا فأن القصيدة تعاني من عاطفة الشاعر الموزعة . واذا اخذنا هذه النقاط النقدية بعين الاعتبار ، فان القصيدة تظل عملا له اثره ، ولكنها اثبتت على انه ليس في ارلندة شاعر يضاهي ملتن . له قصيدة افضل منها هي (كوناري) التي تحكي قصة سقوط ملك بلغة دقيقة انيقة . ولعل اروع مافي القصيدة القوة التي يصور بها فيرگسون عالما مرعبا خارقا للطبيعة ، في ضوئه المريع تسرد حياة رجل عظيم سائر نحو مصيره الفاجع . انها حصيلة خيال ثر المعرفة صارم في تطبيق النظام . انه شاعر حصيف ممتع ، يثير المشاعر ، ظل وفيا لقيمه العالية حتى النهاية ، ولما كان على علم تام بان ارجح مكافأة ينالها هي التجاهل التام له ، في عصره على الاقل ، كتب قائلا : ان النقد المثقف الرفيع في يومنا هذا بعيد عن الموضوع الارلندي في اي شكل من الاشكال ، اما النقد غير المثقف فلن يفهمه الا بذلك الشكل من العبودية الذي لن أعرض فيه موضوعي.

حذا شعراء آخرون ، مثل أوبري دي فير وجون تودهنتر ، حذو فيرگسون مستخدمين الميثولوجيا الارلندية في خلق شعر جديد . وقد عبر بيتس بصراحة عن اعجابه به . ويدين شعراء آخرون منهم جيمز ستيفنسن ، جورج رسل ، واوستن كلارك بشيء الى فيرگسون . يفصح فيرگسون في قصيدته مجددا ، احدى مطولاته البطولية ، بايجاز بليغ بارع عن هدفه شاعرا :

يتوق الانسان الى

ان يربط حاضره بماضي بلده ،
ويجدد عيشه في نعمة علوم ابائه .

أوضح فيرگسون معالم الطريق نحو المستقبل بربطه الشعر الارلندي بماضي البلاد البطولي .

ان كان ثمة صفة تميزه رجلا وشاعرا فهي صلابته التي لا تتزعزع . فهو ثابت وطيد في كل الظروف . ويصدق العكس على جيمز كلارنس منگان اكثر شعراء القرن التاسع عشر الارلنديين اثارة . قلة من الشعراء بزوا هذا الشاعر في اضطرابه وضياعه النابض بالحياة ، الغني بالالوان ، الغريب الاطوار الذي غالبا ما كان ينتابه الجنون ، وكثيرا ما كان يبتليه المرض ، ودائما ما كان يعذبه الفقر . يكاد منگان يبدو نموذجا للشاعر الرجيم ، شخصا منعزلا تتعقبه الكارثة باستمرار . يعطينا الفصل الاول من سيرته الذاتية المنشورة حديثا مفتاحا لمعرفة عذابه :

« في فتوتي كان ينتابني ما لا يمكن ان اصفه من شعور بشيء فضيع . كنت كمن يقف قريبا الى خطر مروع لا تستطيع مداركي بلوغ شكله او حدوده . ماهو؟ لست ادري ، غير انه يبدو مشتملا على انواع كثيرة من الالم والمرارة ــ امال باطلة .. وذكريات ملآى بالندم » .

دخل هذا الخوف روح الشاعر منگان ووهبه طاقة مذهلة . كان انسانا عبقريا يكتب شعرا عبقريا ، فلم يكن شعره تقليديا او نبوئيا من نوع ادانة الذات البيروثية . انها بالاحرى صفة أقرب الى الاستبطان الذاتي المتميز غيظا الذي لا يعيد الى الذاكرة صورة رومانتيكية في اواخر القرن التاسع عشر المبهرجة ، بل صورة الشاعر الامريكي هارت گرين الذي أضنى نفسه ثم انتحر اخيرا في الثانية والثلاثين من عمره . مات منگان شابا ايضا ، بعد حياة متواصلة من العناء والكآبة .

منگان ، كاتبا ، شخص غريب الاطوار ، نافذ الصبر . وشعره متفاوت الجودة تماما ، يتراوح بين الغنائية الفاتنة والتنميق المتكلف . كان يترجم من لغات عديدة ولكن ، طبعا ، على طريقته الشخصية الفذة التي لا تضاهى . بعض ترجماته جميل وبعضها رديء للغاية . على ان منگان كان يمتلك براعة خارقة في البوح

بواسطة الترجمة . بعض الشعراء ينطلقون بلسانهم الخاص . وآخرون بافواه شخصيات مسرحية . واختار غيرهم شخصيات ميثولوجية لسان حال لهم . اما منگان فقد تكلم بلسان الشعراء الاخرين . ولايعني هذا انه لم يستطع ان يكون مباشرا . بل على العكس استطاع في اغلب اعماله ان يصب هموم فؤاده ومحنة روحه في قصائد جاء بها من لفات اخرى حتى اضحت نتاجات احساسه المعذب بصورة جلية . كان منگان في أحسن احواله مثيرا عميقا للمشاعر بل كان غامرا . كان رديئا كبقية الشعراء في اسوأ احواله . ولكم هو منگان : خليط من الالهام والبلادة ، النشوة والغرابة ، الحنان الرائع والرثاء للذات الى حد مربك . فهو يفرح ويغضب، ويكون فاجعا ، تافها ، عميقا ، سخيفا ، حانقا ومحبوبا. انه اعظم شعراء ارلندة قبل بيتس .

ان ما انتج من الشعر في القرن التاسع عشر هائل جدا . اما النوعية فضعيفة في الغالب ولكن مع بعض الاستثناءات المشجعة . وقد الهمته الروح الوطنية في نظم عدد كبير من القصائد كثير منها قومي أو ورع متدفق . قليل منها مؤثر ، غير وجداني ، متفجر . ثمة، دائما ، قصائد عن الشعب : قصائد تروي قصص الحب المفقود والموجود ، الموت في سبيل ارلندة وفيها وفي خارجها . الكفاح من أجل الارض ، الامل في الخلاص من المضطهد الجائر ، ورؤيا ارلندة جديدة سعيدة متحررة من قيودها ، مبتهجة في استعادة شخصيتها العريضة المفقودة . كثير من قصائد القرن التاسع عشر تعد دليلا دقيقا لمشاعر الشعب ومطامحه ، وتقلب التاريخ أغنية، وتستبق الايقاعات الغنائية لبيتس ، وبادرايك كولوم، وف . ر . هگنز . ثمة دوما شعراء تستعصي اية محاولة في تصنيفهم تحت هذا الموضوع او ذلك الاتجاه ، امثال اوسكار وايلد وجورج دارلي ، والاثنان من دبلن ، لشعرهما حيوية آسرة مذهلة . خذ قصيدة « اغنية سجن ريدنغ » التي نظمها أوسكار وايلد في أحد السجون الانكليزية وقصيدة جورج دارلي « السلوان » وهي جيشان غنائي وذات خصائص ملحمية ، وقد طواها النسيان اليوم مع ان لها تاثيرا بالغا في اوائل شعر ارستن كلارك .

يتضح اذن ان في ارلندة القرن التاسع عشر طاقة شعرية ضخمة . ومع ذلك ينقصها شيء : الا وهو القوة المتمركزة ، والروح الموحدة للناس . لقد كانا و . ب . ممثلا لهذا الروح . لقد كانت له طاقة على الاحتمال أصلب مما لدى فيرگسون ، وقوة اعظم من منگان . كان لديه رؤيا الى ارلندة فريدة في تراثها . اضافة الى ذكاء ومقدرة على تحويل تلك الرؤيا الى حقيقة واقعة . حمل بيتس تجربته في القرن التاسع عشر وميثولوجية في قلبه وعقله ، ودلف بهما في ارلندة القرن العشرين ، شاعرا فذا له مثل الشاعر العظيم . ليس ثمة بلد بحاجة ماسة الى مثل هذا الشاعر كارلندة وليس ثمة شاعر اشتغل دون كلل من اجل وطنه ، كبيتس .

(٥) كانت حركة احياء الشعر الارلندي من عمل و . ب . بيتس عموما . لم ينتقل بيتس من بهرج الشعر التقليدي الى الشعر الرمزي الحسي الصريح ، انما كان تطوره موازيا بل مطابقا لوجهات نظره المتطورة تجاه ارلندة المتطورة . يتمثل ذلك في شعره ، فقصيدة (الى ارلنده المستقبل) يتمثل فيها روح الشباب والمثالية ، وتبين الشاعر الشاب يحاول واعيا ان يحاكي نفسه لصانعي التراث الارلندي غير المغنى . اما قصيدة (أيلول ١٩١٣) فتتمثل فيها السخرية والتحرر من الوهم . بلغ بيتس مرحلة الكهولة وصار يعاف صراحة انشغال المجتمع الارلندي بالامور المادية بدل الشؤون الفكرية . ثم تلا ذلك ثورة الفصح والحرب الاهلية وسارت ارلندة الجديدة متعثرة الخطى في اسلوب حياتها ووجودها ولعب بيتس دوره في خلق الدولة الفتية . وفي قصيدة (التماثيل) البطولة التي ساعدت على هذه الولادة ويدافع عن كرامة ارلندة في خضم (تيار المعاصرة الفاسد القذر) . يعد بيتس اعظم شعراء ارلندة ،لا لأنه تعلم تحدي تعقيدات الحياة الارلندية بل لأنه ادرك ان في أرلندة تقبلا للخيانة والفساد السياسي ، غير انه يدرك ايضا اهليتها للبطولة والشهامة . فقد شهد وخبر جميع الحيل والسبل الملتوية . ومع ذلك فقد حض اجيال المستقبل ان تظل (ارلندية لا تقهر) . يلتئم حول شخص بيتس الجليل عدد غفير من الشعراء ذوي الشأن ــ أمثال جيمز سيتننسن ، اوليفر گوگارتي ، پادرياك كولوم ، ف . ر . هگنز ، جورج رسل ، وغيرهم ــ فقد أسهم جميعهم أسهاما حيويا في حركة النهضة .

اما چيمز جويس فقد كانت له شخصيته المتميزة عن بيتس ، ولشعره حيوية جلية بلاريب . يعد جيمز جويس ممثل ارلندة الساخر ، وكاهنها غير الموقر ، ورابليها المتحمس . اني اجد جويس اقرب الى سينج منه الى بيتس في كل من فنه وحياته . فكما جرفت مسرحيات سينج الانتباه عن شعره ، كذلك ظللت روايات جويس قصائده بظلالها ، مع ان جويس يعول في فنه على المدينة وسينج على الريف ، فقد كان كلاهما سريع الخاطر ، جريئا ، حساسا وضاريا .

عندما كتب بيتس ان « جمالا رهيبا قد ولد » فانما كان يحمل في فكره ، مع من يحمل ، الشعراء بيرس ، بلنكت ، ومكدونا الذين يمتلكون من القوة ما

لا يمتلكه اغلب الشعراء الذين انتقدوهم انتقادا عدوانيا .

وجد الشعراء بعد بيتس انفسهم في وضع غريب. فيبدو أن بيتس قد استنفد مجمل التراث الميثولوجي. وقد ظللت رؤاه الرومانتيكية البطولية على رؤى جميع الاخرين . كان بيتس قد جاء في وقته المناسب ماردا ينفث انفاسه في صدور الجيل الفتي . وكانت المشكلة التي تواجه هؤلاء الشعراء هي ان يبجلوا ما انجزه بيتس ويفهموه ويتشربوا بتأثيره ويحولوه في الوقت نفسه. حاول مختلف الشعراء ان يحلوا المشكلة بطرق متنوعة ، فقد جرب باترك كافانا ، مثلا ، ان يتوصل الى رؤية ساخرة صادقة حقا قائلا : « ليس هناك الا مصدر شعر واحد الا وهو المصدر الكوميدي . اما في المصدر التراجيدي فليس الا الزيف . الشعر العظيم هو الكوميدي في معناه العميق . الكوميديا تعني ثراء الحياة » ، ففي خيرة اعمال كافانا تجد هذه الوفرة المفعمة بالحيوية . يذكرنا تطوره في كثير من الوجوه بتطور بيتس . فهو مثل بيتس يصر على الغاية القصوى في المسرات واضعا ثقته في الحدس البهيج . الشعر لديه صوفي في جوهره ، وهو نداء باطني ، وطريقة في الحياة . كافانا شاعر ثري معطاء يعتقد اساسا في الثناء والتمجيد .

اما اوستن كلارك فهو في جوهره شاعر هجاء رغم انه نظم بعض القصائد الغنائية اللطيفة . ان كنت ترغب في القاء نظرة نقدية حانية على ارلندة المعاصرة ، تصفح دواوين كلارك العديدة ، تجده غزير الانتاج ، واضح المعالم ، مبرزا فيه . كان انتاجه يعاني احيانا من ضعف لتناوله أحداثا جارية . غير أن صوته متميز وشخصيته لا يرقى اليها الشك .

تسود بين الشعراء الشباب نزعة الى التركيز على القصائد الطويلة . لقد نظم توماس كنسيلا خيرة القصائد وهي (وادي العنقاء ، مع التيار ، والطائف الليلي) اما ريجارد مرفي فقد نظم عدة قصائد قصصية مثيرة للعاطفة والاعجاب امثال : (آخر مراكب الصيد ، مصيبة كليگان ، معركة اوغريم) . في قصيدة (فوز اتين) يبدي الشاعر ايفان بولاند قابلية نادرة المثال في تعزيز البراعة التكنيكية ، والاهتمام بالفكرة الرئيسة . وينشغل اليوم جون مونتاكيو بالقصائد الطوال ايضا . ومع ذلك فان جميع هؤلاء الشعراء مطلعون اتم الاطلاع على الشكل الغنائي المركز . ان التناقض الظاهري هذا هو انه كما كان بيتس بحاجة الى مسرح وميثولوجية لكي يستطيع انجاز اصفى قصائده الغنائية ، فأن هؤلاء الشعراء يجرون تجارب متواصلة ويتلمسون طريقهم من اجل ايجاد شكل ملائم ، وتكنيك يسمح باسمى درجات من البوح ، والابتعاد ما أمكن عن السماجة والتعقيد .

أن الغالبية العظمى من الشعر الارلندي المعاصر يأتينا من أرلنده الشمالية . كان لويس ماكنيس و . ر . روجرز ، المتوفيان الآن ، يشكلان الاساس البارع الممتع . كان ماكنيس واقعيا واضحا ، اما روجرز فقد كان مؤمنا ، فكها عميقا . اما شعر جون هيوبت الجيد منه فقد كان مركزا صلدا كحجر الصوان. ومن بين الشعراء الشباب تجد هيني ، لونگلي ، وماهون ينظمون بكل ثقة وحنكة مما يثبت ان صوت الشمال مازال رنانا جلي الصدى وسيظل يسمع مدويا فيما يقبل من الايام .

لذلك فان الارض الارلندية اليوم تبعث على التشجيع . يقول الناقد أ . الفاريز « ان التهديد الاكبر الذي يواجه الشعر الانكليزي هو تكلفه الرقة » ولكن هذا لا يصدق على الشعر الارلندي المعاصر . انما الخطر الذي يتجلى هنا هو انه : ان لم يكتشف كل شاعر ميثولوجية شخصية خاصة به ويستكشفها ، فان عمله سوف ينحل الى تعبير مهشم الى شظايا ، وتعليق زائل . وقد كان باترك كافانا عارفا بهذا التهديد ، فهو يتوق في قصيدته (مسألة شخصية) الى أسطورة ، ولما يفشل في الحصول عليها يقول :

... لقد اصبحت
لا يتعهدني أحد واضحت التربة رديئة ،
وبحاجة الى بعث الحياة فيها بقوة ليست قوتي ،
انما قوة ابطال جبابرة يقومون بمآثر مذهلة —
في هذا العالم .

ليست قصيدة كافانا تعبيرا عن الحيرة الفنية فحسب بل هي تنبيه الى جميع الشعراء المعاصرين في ارلندة . فالشاعر بلا اسطورة كانسان يجابه مجاعة . الخيال ، شأنه شأن الجسد ، يصيبه الاعياء والجوع : الاسطورة هي الغذاء ، هي البنية الراسخة خارج كيان الشاعر التي تمده باسباب حياته الباطنية وتساعده على التعبير عنها ويدرك غالبية الشعراء الأرلنديين ذلك عن وعي أو دون وعي . لذا ، فكل حسب طريقته المختلفة، يصوغ اسطورته الخاصة به ، معارضين بعضهم بعضا معارضة مستمرة متطورة في اغلب الاحيان وهم في كل قصيدة جيدة ، يقومون باثراء واحد من اروع ما ابدع العالم من تراث شعري .

مختارات من الشعر الغيلي اي الكلتي الارلندي القديم منذ القرن السابع الميلادي حتى يومنا هذا .

(١) الشاعر
مجهول (من القرن السابع ـ القرن الثالث عشر)

قصتي

هذه قصتي : تسمع للوعل بغاما
وللشتاء زمجرة حين حشرجة الصيف .
للريح هزيز في وجه شمس دانية
ذات أشعة وانية . وللبحر انين .
السرخس الشائه يغدو احمرا ،
واوزة البر ترفع راسا ثائرا .
اجنحة الطيور يجمدها صقيع الحقول ،
العالم كله جليد ، ان كنت قصتي تريد .

(٢) الشاعر : مجهول (من القرن السابع ـ القرن الثالث عشر)

ارهاب الفايكنغ

ثمة ريح هذه الليلة عاتية
والبحر هائج جامح ،
لا اخش اليوم ارهاب
قراصنة الفايكنغ .

(٣) الشاعر
مجهول (القرن السابع ـ القرن الثالث عشر)

شحرور خليج بلفاست

اي حنجرة صغيرة
صاغت اللحن الجميل ؟
اي منقار ذهب
اطلق اللحن بعيدا ؟
انه شحرور على
عرشه المورق
ارسل اللحن فريدا
عبر ابعاد الخليج .

(٤) الشاعر
مجهول (القرن السابع ـ القرن الثالث عشر)

غيرة

الحب كالحر وكالبرد
يطعن ثم يزول .
والغيرة حين تصيب
فان للعظم لها نزول .

(٥) الشاعر
ريكان اوراهيلي ١٦٧٠ ـ ١٧٢٦

عندما نقض الانكليز معاهدة ليمريك عام ١٦٩١ ، وقع الارلنديون تحت نير العبودية واصبحوا في حال اسوأ من حال الزنوج في افريقيا الجنوبية . وعندما هاجر الارلنديون الى امريكا اطلق عليهم الزنوج هناك اسم الزنوج البيض . تتمثل هذه الفترة خير تمثيل في قصائد ريكان اوراهيلي الشاعر من مقاطعة كيري . في قصيدته (عين تذرف الدمع الكئيب) اللطيفة هذه يتقرب الشاعر فيها ليس الى احد الكبار الذين كان يمكن التقرب اليهم قبل خمسين سنة ـ بل الى احد افراد الطبقة الحاكمة الجديدة الانكلو ـ ارلندية ومن هنا تاتي المرارة في تكرار أسم الرجل . اسم فالنتين لا يليق برجل كريم المحتد وكذلك اسم براون يعرف تلك الايام . في استعماله ذلك شيء من التعالي والتهكم بالمخاطب .

عين تذرف الدمع الكئيب

قلبي المليء بالمرارة قد اصابه القدر المشؤوم
والاجانب بنو الشيطان قد جعلوا من بلادي مقبرة ،
والشمس التي كانت مجد منستر قد انحدرت ،
صيرني ذلك شحاذا أمامك يا فالنتين براون .
جرّد كاشيل من الدار والصيف ،
واضحت دار بريان ذات الابراج مأوى للقنادس ،
وصار عواهل البلاد بلا ارض ولا تاج
فأصبحت شحاذا أمامك يا فالنتين براون .
وضعت اليد على الارض في الغرب وحرمت من صاحبها ،
وكذلك من فقد ارضه والتجأ اليه ،
والعين العجوز تذرف الدمع الكئيب على مجد مضاع ،
جعلني ذلك شحاذا امامك يا فالنتين براون .

(٦)
الشاعر
ريكان اوراهيلي

ليلة مؤرقة

الشاعر ريكان وراهيلي

لقد فكرت طويلا ، بان هذه الليلة المدوية المطر قد حرمتني الراحة
رغم اني لااملك ذهبا اخشى عليه ، او ابقارا او اغناما .
لقد هيجت صدري عاصفة جعلت الموج مزمجرا ،
لم يكن كلب البحر او حلزونه من سائمتي .
لو ان الرجال الذين يعرفونني قد جاءوا الي الليلة
مع صحبهم الشامخين الاباة الذين يجعلونني مطمئنا ،
رؤساء منستر ، قبل اندحارهم ،
فلن يطول الوقت بكوركا گوني لتشاهد اطفالي مساكين .
العاهل القوي الشجاع ذو الخلق القويم ،
عاهل ليي الذي خمد موقد ناره وبرد
عاهل كانتورك راح وكل شعبه الى الابد
قلبي الذي بين الضلوع ينفطر لدى سماع الرواية .
قلبي الذي في صدري ضج بالحزن هذا المساء
لان كل من ساسوا هذي البلاد من ذوي الشان الرفيع
سواء في الشمال او في الجنوب . وحتى مياه البحر
لم يبق احد منهم حيا وحيثما عاشوا سكن اليوم جنس غريب ،
ايتها الموجة الشهيرة انت غنيت طول الليل ،
فلا عجب ان تاه عقلي جراء هذا الصخب الكبير ،

(٧)
الشاعر
مجهول (القرن السابع عشر ـ القرن التاسع عشر)

الامل

انتصر الزمان ، وعصفت الريح بالجميع ،
وضاع الاسكندر وقيصر والامبراطوريات والمدن ،
وازدهرت تارا وطروادة حينا ثم تهاوتا
وحتى انكلترا ينتظرها هذا المصير المحتوم .

(٨)

الشـاعر

وليم دريننان ١٧٥٤ ـ ١٨٢٠

من بلفاست مؤيد عظيم لجمعية اتحاد ارلندة التي كتب لها بيانها الاصلي الاول . كتب (قصائد هائم) في بلفاست عام ١٨١٥ . وترجم سوفوكليس عام ١٨١٧ .

يقظة وليم اور

هاهنا يرقد اخونا القتيل ،
فلا توقظه النسوة بالعويل ،
بل تفجعوا على نهج الرجولة
واجلسوا في غشية مفكرين .

دونوا فضائله في ذاكرتكم
اخلاقـه الطاهرة وعاداتـه الجميله
ارست الفضيلة لها معقلا
في راسه ، كأنها على جبل .

لم قضى في ريعان الشباب ؟
كان يقول الصدق ، والصدق يفعل .
ويهتف : ياابناء الوطن اتحدوا .
ومات لاجل مامات منقذنا .
ياآله السلم واله الحب !
لاتجعل انتقامك ينـزل
ولاتجعل البـرق تضـرب
أمة اعدمها القانون بالمقصلة .

× × ×

ايتها الامة المنكودة الممزقة الممزقة
لقد تعلمت النواح باكرا ،
حيث دامت الحرب ستمئة سنة !
ادوار من التاريخ ورسمت بالدماء والدموع !

× × ×

كنت صيدا فوق ارض الوطـن
او القيت مكافأة الكلاب البشرية
فمزقوك كل يبغى حصة
غير مبال بالامك العميقة .

× × ×

ايتها الامة المنكودة ، ايها الوطن المنكود
ياركاما من رمـال هاريـة !
فتتـه ضغط الاجنبـي :

وتباغض ابناء الوطن .

× × ×

ياآله الرحمة ياآله السـلم !
لتضع نهاية لهذه البلبلة
وليهدأ اضطراب الافكار
ويهدر نور الحبـة .

× × ×

منظر مريـع كئيب !
ان لاتتحد دمـاء الاخوة !
ان يمتزج الزيت المقدس بالماء المقدس
ويملأ العـالم بالمذابح .

× × ×

من هذه ذات الهيئة الهمجية
الارملة الام مع طفلهـا ـ
وطفل اخر يتحرك في رحمها !
والزوج مسجى في انتظار القبر !

× × ×

ياملائكة هذا المكان المقدس
اغيثوا روحها وارسلوا السلم ـ
الحبل والفأس والمقصلة
تنفذ الحكم ـ لاترسلوا الاثم .

× × ×

هانحن نحرس اخانا نائما
فاحرسوا ولكن لاتنحبوا :
فاحرسوا في موهن من الليل ـ
وكونوا بانتظار نور النهار

(٩)

الشـاعر

ريجارد الفرو مليكن ١٧٦٧ ـ ١٨١٥

ولد في مقاطعة كورك ومات فيها . يقال ان جنود غاريبالدي كانوا ينشدون (أيك بلارني) ، نشيدا للمسير في بعض حملاتهم

ايك بلارني

ايـك بـلارنـي
يبـدو سـاحرا

على السواقي ذات الخرير
الحلـوة الحالمـة
ذات الضفاف النظرة
وبالزهور عامرة
بنظام لطيف
لدى رووك كلوز الجميل .
هناك زهر الاقحوان
والقرنفل الحلو الاحمر
والقرنفل الوردي المنور
والورد الرائع

والنرجس الاصفـر
والزنبـق ايضا
كل الزهور التي
يصوح شذاها العبق
فيفوح في الجو العبير .
ليدي جيفرز
ربة هذي المرابـع
هي كالاسكندر
او الملكة هيلين الجميلة
ليس في الامة جميعا
آمر يستطيع
ان يضاهيها
وفي اي شيء يباريها .
اسـوارها المحيطة
لاتجرؤ مدافـع قذائفهـا
تسعة ارطال أن
تقتحم منبت المنعة فيها ،
الا او ليفر كرومويل
الذي استطاع ضربها
واحداث ثغـرة
في شرفة حصنها المفرجة
ثمة ممرات بالحصباء مفروشة
للتأمل
والحديث
في عزلة لطيفة .
لعل العاشق
يسمع سجع الحمام
او الزقزاق الرقيق
عند الاصيل ،
وان شاءت فتاة
فتانة الحسن
ان تتمشى وحدها
تحت العرائش الظليلة
فهناك العاشق الولهان
الذي يصحبها داخل الحصن
أو تحت الارض
حيث الكهف الذي
لايصل ضوء النهار اليه
ولايرى فيـه
الا القطط والغرير .
لكونه بالطحالب مكسو
فهـو اجمل مـن
عربة سداسية الجياد او
فراش من الريش .
هنـاك بحيرة
تمور بأسـماك البيرج
والانقليس المغـري
في الماء المخضوضر ،
الى جنب السفائن الشراعية
وايـك الزان
المنتصب بانتظام
حرسنا للفيضان .

ثمة تماثيل رشيقة
في هذه البقعة النبيلة ـ
كل الالهة الاوثان
والحوريات اللطيفة ..
نبتون الجرىء ، وبلوتارك ،
ونيكو ديموس
كلهم عراة يقفون
في العـراء !
ولكي أنهي الان
حكايتي الرائعـة
التي لم يستطع صاحبي
الجني المسكين حبكهـا
غير اني لو كنت هوميروس
او نبوخذ نصر
لجعلتهـا في كل
معالمهـا متألقة .

(١٠)

الشاعر

توماس مور ١٧٧٩ ـ ١٨٥٢

ولد في دبلن . ودرس في كلية ترنتي . كان صديقا لروبرت امت ، ثم ترك النشاط الثوري بناء على نصيحة من امه . كان مشهورا في لندن حيث كان يغني قصائده الملحنة بالحان ارلندية . كان ايضا صديقا لبايرون الذي نشر رسائله ويومياته عام ١٨٣٠ . اشهر مؤلفاته (الحان ارلندية)

من على الشاطىء رأيت

من على الشاطىء رأيت عند انبلاج النهار
سفينة شراعية على الامواه تجري رائعة بهية ،
فأتيت الشاطىء لما مالت الشمس
حين كان الزورق في مكانه لايريم ، انحسرت عنه المياه .

ذلك مصير ما تعد به سنوات حياتنا الاولى
فيمر ربيع الفرح الذي عرفناه ،
كل موجة رقصنا عليها صباحا ، انحسرت عنـا
وتركتنا عند المساء ، وحيدين ، على الشاطيء الاجرد .

لاتقل ليعن الامجاد التي تزين برونقها
خاتمة نهارنا ، عشية ليلنـا الهادئة .
اعد لي ، اجل اعد لي عذوبة الصباح الطبيعية ،
ففيومه ودموعه تفوق خير انوار المسـاء .

(١١)

الشـاعر

يوجين اوكيري ١٧٩٦ ـ ١٨٦٢

عالم معروف باللغة الفيليـة ، قام بجهد رائـع بتصنيف المخطوطات القديمة . اشتغل استاذا للتاريخ وعلم الاثار الايرلنديين في الجامعة الكاثوليكية في دبلن . له محاضرات في مخطوطات تاريخ ارلندة القديم المطبوع عام ١٨٦١ .

هل تذكر الليلة تلـك

هل تذكر الليلة تلـك
لما وقفت لدى النافذة
بلا قبعة ولا قفاز
ولامعطف يقيك ؟
مددت يدي اليـك
فاحتضنتها بحرارة
وظللت اتحدث اليـك
حتى بدات القبرة تصدح بالغنـاء .

هل تذكر الليلة تلك
عندما كنت معك
تحت شجرة الروان
والليل يذرف الثلوج
وراسـك على صدري
ومزمارك يعزف احلى الالحان ؟
لم يساورني ادنى شك تلـك الليلة
ان اواصر حبنا ستنفصم .

ياحبيب اعماق قلبي
تعال الليلة واسرع
عندما يهجـع الاهـل
فيمكن ان ننعـم بالحديث
وسوف اطوقك بذراعي
وانا اسـرد لـك حكاية اسـاي
بان حلو حديثك
احلى من فردوس النعيـم .

النار غير مسعرة الجمرات
والنور غير مطفأ
والمفتاح تحت الباب
يمكنك اخذه بلطف
فأمي نائمـة
وانا مستيقظة
واضعة مصيري على كفي
متأهبة للذهاب معك .

(١٢)

الشـاعر

جيمز كلارنس منكان

ولد في دبلن ومات فيها . لم يتلق تعليما رسميا ، ورغم ذلك فقد كان يتقن عدة لغات . في الخامسة عشرة اشتغل في دائرة الكاتب العمومي وظل فيها سبع سنوات . ثم اشتغل في مكتبة كلية ترنتي ادمن الكحول والمخدرات ، فامضى اخر سني حياته في فقر مدقـع ، وعانى من الجوع والانهاك ، ومات اخيرا مصابا بالكوليرا في مستشفى ميث . جل اعماله غير متوفرة . يقوم الشاعر رودي هولزابفيل بتحرير المجموعة الكاملة لقصائده . في ترجمته القصائد من اللغات الاجنبية كان يختار موضوعها الذي يخدم غرضه كما في القصيدة الاتيه التي ترجمها عن الفارسية .

الى الانكليزي الكافر الذي يدعو نفسه جون بول

هذا ماكتب مير جيفريت :
اني اكرهك ، ياجون بـول
اكثر من المارد والعفريت
والغول آكل الاموات ،
اكرهـك كرهي الآثم ،
لشعر راسك الذي يليق بالمكانس
وذقنك الحليق وانفك الافطس ،
وانتفاخك كالديك الرومـي .
ايها الفرنجي الحقير
يامعكر صفو الحياة
على مسلم مثلي عجوز
يلبس عمامة حمراء .
رجل محافظ مثلي
يلبس عمامة حمراء
واني ابصق على ملبسك
الذي يليق بالقردة
اني انظر باشمئزاز
الى هذا البنطلون الضيق
والعن لبسك الاربطة
التي تشدها حول عنقك
وقبعتك الشبيهة بقدر الطبخ
وسترتك التي لها ذنب السنونو !
ول عني ، اخف راسك الثقيل
في احدى زرائب القرى البعيدة .
والا فاعتمر في الحال
العمامة الحمراء
ياهذا اعتمر حالا
العمامة العظيمة الحمراء .

(١٣)

الشـاعر

ادورد والش ١٨٠٥ ـ ١٨٥١

كان مترجما بارعا من اللغة الارلندية ، وثقة في الفولكلور .

انبلاج النهـار

عند الفجر الباكر ذات مرة كنت
حيث تجري مياه لين الزرقاء
لما طلب الصيف من الايك ان يخضر ،

ومصباح النور ان يتوهج .
كنت اهيم لدى الكوخ في البستان
والبرج والمدينة والحقول المترامية
صادفت فتاة في ظلال الغابة الخضراء
عند انبلاج النهار .
حافية القدمين ، حاسرة الراس الجميل
لم ترتد معطفا لطيفا
ولكن الشعر الذهبي ينسدل حتى خصرها
ويمس العشب الطويل
وبيدها دلو الحليب وهي تريد الوادي الحبيب
وتكشف عن سحرها البهي
تفوق في حسنها نجم الصباح البعيد
عند انبلاج النهار .
جلست قربي تلك الفتاة الفاتنة
حيث تترامى الضفاف المعشوشبة
« دعيني اناديك حبيبتي
يافتاتي الغالية » قلت ضارعا .
« لاتلمني ياخادعي عار عليك ! »
قالت وهي تعدو بعيدا عني
وشمس الصبح تسعى خلفها
عند انبلاج النهار .

(١٤)

الشاعر

ساموِل فرگسون ١٨١٠ - ١٨٨٦

ولد في بلفاست ومات في دبلن . درس في كلية ترنتي واستدعى امام القضاء الارلندي عام ١٨٣٨ ، والقضاء الداخلي عام ١٨٥٩ . وفي عام ١٨٦٧ اصبح نائب امين السجلات الارلندية . تنقل في القارة الاوربية بين عامي ١٨٤٥ و ١٨٤٦ . نال لقب فارس في ١٨٧٨ . اصبح رئيسا للاكاديمية الارلندية في عام ١٨٨١ . كان شاعرا لايكل ، ذا قدرة فائقة على الاحتمال ، كان رجلا رائعا حقا . له ديوان شعر مطبوع في دبلن عام ١٩٦٣ .

القبرة في السماء الصافية

تخطر في بالي افكار حبيبة
وتحلق روحي عاليا مسحورة
عندما اسمع عذب اغاريد القبرة
في سماء النهار الصافية
بسمة حنان مشرقة

وستسمع مني غدا
ما يقول القلب المتيم
افتر عنها ثغر الامل ،
سأتلو عليها حبي
وصلاة روحي
واظنها ستسمع مني
ولن ترفض شيئا .

ذلك يفعم روحي
بالبهجة تيها ،
عندما اسمع عذب اغاريد القبرة
في سماء النهار الصافية

(١٥) رثاء ديردرا لابناء اسناج

رحلت ليوث الجبال
وبقيت وحيدة ، اجل وحيدة
فاحفروا القبر واسعا وعميقا
لاني عليلة وسأرقد بسرور .

طارت صقور الغاب
وظللت وحيدة ، اجل وحيدة
فاحفروا القبر عميقا واسعا
ودعونا نهجع جنبا الى جنب .

نامت تنين الصخور
نوما لا يوقظها منه بكاؤنا :
فاحفروا القبر وهيئوه
وسجوني على جسد الحبيب الصادق .

صفوا الرماح والتروس الناصعة

الى جنب المحاربين على نحو صحيح ،
كثيرا ماحملني هؤلاء الثلاثة
على تروسهم المترابطة .

ضعوا في اللحد
تحت رأس كل واحد منهم سيفا ذا حدين
كثيرا ماجاءني هؤلاء
النبلاء الثلاثة وسيوفهم مضرجة .

ضعوا الاطواق في رقاب السلاق
المجتمعة للصيد عند اقدامهم ،
كثيرا ما جعلوا الفرار
مستحيلا على الظبية الحمراء الطريدة ....

(١٦)

الشاعر

اوبري دي فير ١٨١٤ - ١٩٠٢

شاعر مجد غير ان شعره يبعث قليلا على الملل . كان صديقا حميما لكارلايل وتنيس ووردزوورث . كان مكثرا في انتاجه .

اغنيـة

الوردة الصغيرة السوداء ستحمر اخيرا
ماالذي جعلها سوداء غير الريح الشرقية الجافة
ودمعة الارملة التي سقطت عليها في الحـال ،
ستجعل التلال حمرا عند اقتراب الربيع !
سيستكين اهاب البقرة الحريري اخيرا
ماالذي ساقها بعيدا غير النعرة ؟
ستشبع في الوادي الذهبي حتى الامتلاء
ذات القرن الذهب والعين السوداء .
وتموت اخيرا حمامة الايك المطوقة من جراحها :
ولن تموت الصنوبرة النازفة طويلا !
هذه الاغنية صلاة الاسرار . مرت على مسمعي
تحملهاالريح فوق سهل اثنري الصخري .

(١٧)

الشـاعر

ارثر ج . گيگان ١٨١٠ - ١٨٨٩

ولد في دبلن ومات في لندن بعد ان عاش ثلاثين سنة في انكلتره .

« بعد معركة او گريم »

هل تذكرين قبل مدة طويلة
ياكاثلين ؟
عندما همس حبيبك لك :
هل امكث ام ارحل
ياكاثلين ؟
قلت له بكل فخر : « ارحل !
والتحق بجيوش البلاد وقاتل
من اجل الوطن ! »
شعرك ابيض كالثلج ايتها الحبيبة
ياكاثلين ؟
قلبك مفعم بالحزن ، مثقل بالهم .
أانت نادمة يوم جعلته يرحل
ياكاثلين ؟
واسرعت بالجواب فخورة : ابدا !
فالموت أفضل مع سـار سفيلد
من العيش عبدا دون قتـال
من اجل الوطـن

(١٨)

الشاعرة

ليدي وايلد ١٨٢٠ -١٨٩٦

والدة اوسكار وايلد . اشتهرت بـ (اساطير الاولين في ارلندة)
كانت تكتب شعرا سياسيا في جريدة (الامة) . تغنيه بنفسها

عام المجاعة

ايها الرجال المنهكون ماذا تحصدون ؟ -« سنابل قمح للأجنبي . »
ماذا تبذرون ؟ - « جثثا بشرية تنتظر من يأخذ بثأرها . »
ايها المتعبون الذين ابتلاهم الجوع ، ماذا ترون في عرض المحيط .
« سفنا هائلة اتية كي تحمل طعامنا وسط سـخرية الاجنبي .
ثمة صفوف من جنود متغطرسين ، ماذا حول دوركم يفعلون ؟
« انهم يحرسون مخازن حبوب الاسياد من ايدي الفقراء النحيلة .
ايتها الامهات الشاحبات ، لم هذا البكاء ؟ - « الا ليت الله اماتنا فاطفالنا بين ايدينا يتضرعون ، ولانملك لقمة خبز يأكلون »
ايها الصغار ، الدموع غريبة على محيا طفولتكم
فلم يكن الله يريد لكم الا البسمة عند عناق امهاتكم .
« اواه ! نحن لا نعرف معنى البسمات ولانعرف معنى الممات ،
غير اننا جائعون ، جائعون ، ولانستطيع ايقاف الصراخ ،
وبعضنا اضحى باردا ثم شحب - نحن لاندري ماالسبب
ولكننا نرتعش في احلامنا عندما يستلقون جنبنا . »
ثمة على الدرب جمع متعب - هل اقبلتم من اجـل ان تقيموا على الانسان الصلاة ،
بعيونكم الجوف التي لاتستطيع البكاء ، وعند الكـلام تشحبون ،
« ابدا ، فقد ماتت في عروقنا الدماء ، ولاتهمنا اليـوم الحيـاة .
لنمت في الخنادق ، بعيدا عن الاطفال والزوجة .
فلا نستطيع ان نبقى لنسمع هذيانهم وصراخ جوعهم -
الخبز ! الخبز ! الخبز ! - ولا من مغيث .
تركنا رضيعة تلعب بيد امها الميتة :
تركنا صبية جنت من جمر الحمى المحرقة . »
خير لك ايتها الطفلة الرضيعة لو اختنقت بغدائرك السود الجديلة !
خير لك ايتها الطفلة الرضيعة لو اخمدت انفاسك او قبلة من امك .
« لقد انهكنا البؤس ، ولكن الله سيسمع منا الانين .
اجل ، لو تخلى عنا البشر ، فهو الله من على العرش سميع !
نحن في ارضنا بغيضون ، غير اننا مازلنا نكدح ونكدح .
ولكن الاجنبي يجني ثمار حصادنا - فالغريب يملـك ارضنا .
ياالهي ماذا جنينا ، وعلى ارض الوطن
انهلك مشردين ، عراة جائعين ، جباهنا بالعار موصومة مثل قائين .
نموت ، اجل نموت منهكين ، من عذاب بطيء ، يقين -
نموت ميتة الكلب على قارعة الطريق ونحن سائرون .
«يتساقطون حولنا واحدا اثر واحد ، شحب الوجوه

الى السماء .
وليس فينا قوة لنحفر القبر لهم – ندعهم يرقدون .
الطير البري اذا اصيب ، ناحت عليه الطيور ،
اما نحن فنموت على ارضنا – نموت بين اخوتنا –
على الارض التي وهبها الله لنا – مثل البهيمة في الكهف،
دون دمعة ولاصلاة ، بلا كفن ولاتابوت او ضريح .
فكروا بالالم الذي يلوي القسمات ، الذي يبدو على وجوه الاموات ،
الن تراه يوم الحساب عين الاله ؟
نحن البائسون ، الجائعون ، المحترقون ، نحن ادوات
بشرية لبناء مجدكم ،
ولكن الله سيأخذ بثأر الارواح التي ازهقتم .
هذه ساعة بهجتكم ، فتمتعوا بنعيم هذه الدنيا
غير انعظامنا المبيضة ستقف وتدلي بالشادة ضدكم
ستنهض من الاكواخ والخنادق باعداد غفيرة وهي رميم
من غير توابيت
وسيعرفهم الملك النافخ في الصور وهو يمر
سنقف امام الله العظيم جيشا من الاشباح المروعة
نقاضيكم باعتباركم قتلتنا، يامخربي بلادنا .

(١٩)

الشاعر

جون كلز انكرام ١٨٢٣ – ١٩٠٧

زميل كلية ترنتني ، دبلن عام ١٨٤٦ . كتب قصيدته الشهيرة (ذكرى الاموات) وكان مايزال طالبا .

ذكرى الاموات

من يخشى ان يتحدث عن سنة ثمانية وتسعين ؟
ومن يتورد خجلا من ذكر ذلك الاسم ؟
عندما يسخر الجبناء من مصير الوطني
الذي ينكس رأسه من الخزي ؟
هو اما وضيع او ذليل
من يستخف بوطنه :
غير انه صادق الرجولة ، مثلك يارجل
اترع كأسك ، هيا ، معنا .
نشرب نخب ذكرى الباسلين
القلائل المخلصين .
يرقد بعضهم بعيدا ماوراء البحار
وبعضهم يرقد في ارلندة هاهنا .
رحل الجميع – ولكن مازالت على قيد الحياة
شهرة من ماتوا
ويتذكرهم بكل فخر مثلكم .
رجال صادقون مثلكم .
بعضهم القى على شطآن بلدان بعيدة ،
القوا قلوبا متعبة ،
وبنت ايدي الغرباء المهملة
قبورا لهم منعزلة .
ولو ان اجسادهم بعيدة
فيما وراء موج الاطلسي
غير ان ارواحهم مازالت تحل
في رجال صادقين في ارض الوطن
جثث بعضهممن تراب ارلندة ،
وبين اهليهم يرقدون ،
وقد ضمتهم الى صدرها
الارض التي انجبتهم .
ونبتهل ان يخلق من اجسادهم
نسل كبير
من رجال صادقين ، مثلكم
ليقوموا بدور الباسلين .
بروزا في الايام الحالكة ذات المصائب
ليقوموا ارض الوطن
واضرموا هاهنا نار الحياة
التي لايقاومها شيء .
ولكن وااسفاه ! فان القوة تقهر العدل –
وخروا صرعى راحلين ،
غير ان الرجال الصادقين ، مثلكم
بيننا اليوم كثير .
هذي اذن ذكراهم – عسى ان تكون
لنا نورا هاديا
لتهلل اصراعنا من اجل الحرية
وتعلمنا الاتحـاد !
في السراء والضراء ، سيكون مصيركم
مصير ارلندة ، ولو كان مؤلما
وتكونون رجالا صادقين
مثل رجال سنة ثماني وتسعين .

الكلتيون

(٢٠)

الشاعر

توماس دارسي ماك كي ١٨٢٥ – ١٨٦٨

اجبر على مغادرة ارلندة بسبب نشاطه في جمعية (ارلندة الفتاة) الى كندا حيث اصبح وزيرا للزراعة ثم اغتيل في اواخر الامر . ظهر ديوان قصائده عام ١٨٦٩ .

في غابر الازمان وخلف غبش
من الفي عام
في ايرن القديمة سكن قوم اقوياء ،
اطول من الرماح الرومانية
رشاقتهم كالسنديان والابراج السامقة
خفاف ، سراع كأنهم الظباء ،
بالريح والموج اقاموا سكنهم الراسي
حكماء رعاة الغرب هؤلاء .
اله بحرهم المحيط كان مانانان ماكلير
الذي شفاهه الفاضبة
في زبدها الابيض ، غالبا ماتدفن
اساطيل سفن بكاملهـا ،
كروما ، اله النهار لديهم ، واله الرعد

صنعا الصبح والكسوف ؟
ملكة الغناء عروسهم ، واليها بالابتهال
تتوجه شفاههم التي مستها لهب النيران
عظيمة مآثرهم وعواطفهم ولهوهم ،
بالحجر والصلصال
على الساحل وبطن الوادي
اشادوا تلك القلاع الغامضة ذات الالغاز
التي مازالت قائمة

وعلى التلال ذات الصوى عقدوا مجالس شوراهم
في حين كان شبابهم يجوبون مراتع الايل بكلابهم الضخمة
ويعودون بهـا

ومنهم كان فين ، ابو شاعر الامجاد
الذي تدوي اغانيه القديمة
رغم صخب الاحـداث
بصوته العذب القوي
يوما لحق فين غرانيا ذات الشعر الذهبي
والرشـاقة والصبا
فمنها كان الحسن ومنه كان البأس
فجاء الشاعر الفذ .

ايا اوسيان ! الفان من السنين تلف اسمك
بالضباب والتقلب –
لم يعد ابطالك الفينيون اليوم يجوبون
جبال الشهرة

فاضحى فين وغاول اسمين غريبين –
ولكن اسـمك ظل كمـا هو
وسيظل كـذلك
لدى البحيرة والمزرعـة

فلم يبق عمـل مـن
اعمال سلالتكم لم يناقش
سوى اغنيتكم الجليلة التي كان لهـا قوتهم
وخفتهم ورشاقتهم ،
يعيشون في تلـك الاغنية الوحيدة ويعشقون وينزفون –
وتحلق بهم في الاعالي

ايها العملاق الملهم ، هل سنرى
في عصرنا هذا
احدا يجاري روحـك في هذي النجاد
او يقبض على ناصية قوافيك ؟
او تلميذا لهذا الماضي قوي الروح
كما كان الالى قديما
من الشجعان اللطيفين –
باغنيتك الرفيعة مولعين !

(٢١)
الشاعر
وليم لارميني ١٨٥٠ – ١٨٩٩
خريج كلية ترنتي ، دبلن . اشتغل في لندن سنوات وعـاد الى دبلن عام ١٨٨٧ . من اعماله «گلانلوا وقصائد اخرى» ١٨٨٩ و « فاند وموتيورا » عام ١٨٩٢ .

سيف تيثرا

(سيف تيثرا استولى عليه اله الشمس لو . وهذا السيف هو الموت)

السيف : انا انفاس تيثرا ، صوت تيثرا
لسان لفظ اجش :
انا خفق فؤاد
اعماق الظلام الذي يرسـل
الليل الى اقصى الانام .
اناغراب تيثرا ، رفيق تيثرا ، رفيق تيثرا :
بهجتي العاصفة
التي تنثر فوق الارض الثمـار –
شبه حي ، نازفا ، من كدمات وجروح –
كلما نفضت شجرة الحياة .
ارغب في لهيب المعركـة ،
ارغب في جروح دافقة الدمـاء ،
جنوب تفرى ، وجذوع مقطعة الرؤوس
رؤوس بلا جذوع في ركم عالية وخفيضة .

*

هل تقصدون قيدي ، ايتها الالهة
وصنائعي لم تكد تبدأ ؟
هل اتأمل في حبور انتصارات مأثورة
في حين ان أعظمها تظل للفائزين ؟
هل تفخرون بهذا العالم الذي صنعتم ،
هذا الكون الذي بنيتم من جثث ؟
اروني ذرة لم تكابد ولم تكافح
وتسلم حياتها لتيثرا ؟
الحجر المصنوع من تراب
والتراب من العشب الذي كان اخضر ،
والبهائم من العشـب ،
والانسان من البهائم ،
وهكذا نزولا حتى المضطرب العاجل
من اشـكال كريهة ،
بهيمة وانسان ودودة شذر مذر ،
ماذا يضيرني من ذلـك ؟
كل ما كان حيا يعود للتراب ،
لتصلب خلال عصور من الالم
في عوالم الموت المتحجرة .
آه ، آه !
فكي وثاقي ايتها الالهة !
فاني اختنق واصاب بالاغماء بين ايديكم :

وجودكم يشلنـي :
دفقة منكـم
تدفع الحياة الى الموت ،
حيث سمه يغلبني ،
وليس في ذلك حكم علي بالهلاك ؟
ايتها الالهة ، لقد ذبحتم الشجعان ذوي البأس ،
اما تيشرا فلن تستطيعوا ذبحه .
لو : لن نفك وثاقك حتى تخضع ــ
وتشفى غليلك قليلا ، حتى تغمد
حافة اغنيتك المثلجة في لحن رقيق ،
وتختار كلاما من اللطف لايتمزق .
السيف : آه ، آه ! لقد جرحت ! واأسفي ، أسفاه !
حتى متى يترتب على الاشياء الرقيقة ــ ان تتشبث :
انا انشودة جديدة ،
ســوف اغوي غالبا ارواح الناس المضطربة ،
ندائي رقيق كأنه ضوء صيف في مساء حنون
ســرقه ليـل الشـمال ،
لذا سوف يلبون ذاك النداء :
ولن تهمل من عيونهم دموع الندم ،
انما تشرق بالامل في رؤية الارض التي لايعرفون .
اطلقوني ! اطلقوني !

(٢٢)

الشاعرة

فاني بارنيـل ١٨٥٤ ــ ١٨٨٤

اخت جالز ستيوارت بارنيل . كانت تكتب في جريدة (الامة) التي اسسها توماس ديفز . كانت نشيطة جدا في الحركة السياسية .

بعد المـوت

هل سترى عيناي مجدك ياوطني ؟
هل سترى عيناي مجـدك ؟
ام ان الظلام سيطبق حولهما قبل شروق
الشمس على اخبار تاريخـك ؟

عندما تفتح الامم محفلها السامي لك
يرحبون بك شقيقا جديدا وعزيزا
هل سيطبق الموت بالصمت هاتين الشفتين
اللتين لاتعرفان غير النواح عليك ؟

هل ستصاب بالصمم الاذن التي ماأحبت غير الثناء عليك
عندما يرفع الناس اليك آيات المحبة ؟
هل سيكون اللسان الذي غنى مجدك في الازمات من طين،
بينما ستظل السنة الشعراء جميعا لك تنشد ؟

عزف قيثارات وتحيات وهتافات
يلقيها ابناؤك العائدون من المنفى
ساسمعها رغم موتي واهتراء جثتي ،
ولن تستطيع رطوبة القبر ان تخمد في الصدر
جذوتي .

ساسمع وقع اقدام المنتصرين
بين اوراق النفل والطحلب
وسيرقص قلبي في كفني خافقـا
كما يخفق قلب الحالم الاسير .
سأنتفض وامزق كفنـي
مستعيرة قوة العملاق في بدني
هاتفة : يااخوتي ، انا ايضا احببتك ياوطني
في وحدتك والمحـن !

دعوني اشارك موكب افراحكم
دعوني اشد وقائع تاريخه معكم
ثم اعود راضية ارقد تحت النفل(*)
وقد اكتحلت عيناي برؤية مجده المؤثل .

(٢٣)

الشـاعر

جون سيبنج ١٨٧١ ــ١٩٠٩

تخرج في جامعة ترتني ، دبلن . كاتب مسرحيات معروف بدعوته وعمله لحركة الاحياء الادبية الارلندية . نشرت مجموعته الشعرية عام ١٩٦٢ .

الى سنديانة وادي گلينكري

احيطك بذراعي ، واتكيء
عليك ، حين تصدح القبرة بالغناء
فوقنا وتسطع على لحائك
الانوار الذهبية والظلال الخضراء .

سيأتي حين تمدين فيـه
الواحا قاتمة لتغطيني :
ثم ساستلقي في جبل جيروم مسكينا بائسا ،
والدود يلازمني ابدا .

(٢٤)

الشـاعر

باترك بيرس ١٨٧٩ ــ ١٩١٦

أعدم في عيد الفصح . كان معلما وشاعرا وناقدا وداعية سياسيا وخطيبا وكاتبا مسرحيا . كتب بكلتا اللغتين الارلندية والانكليزية . اسس مدرسة القسيس اندا في دبلـن . ظهرت مجموعته الشعرية عام ١٩١٨ . له مختارات شعرية) ظهرت عام ١٩١٧ و(مجموعة قصص قصيرة) عام ١٩٦٨

انا ارلنـدة

انا ارلندة
انا اكبر من عجوز بيير .
انـا مجـدي عظيـم
فاني حملت كوجولين الشـجاع .

* **النفل نبات ثلاثي الورقات تتخذه ارلندة شعارا لها .**

انـا عاري عظيـم !
فقد باع أولادي أمهـم .

انا ارلنـدة !
انا مهجورة اكثر من عجوز بيير

(٢٥)

نكران الذات

رأيتك عاريا
ياجميل الجمال
وحجبت عينـي
خشية الخذلان .

سمعت موسيقاك
يا لحن الالحـان
واغلقت اذنـي
خشية التـداعي .

تذوقت فاك
باعذب الطيب
وحجرت قلبـي
خشـية الذبـح .

حجبت عيني
واغلقت اذنـي
وحجرت قلبـي
وخنقت رغبتـي .
ادرت ظهري
الى الصورة التي رسمتها
والى هذا الدرب قدامي
وجهت وجهي .

وجهت وجهي
الى هذا الدرب قدامي
والى المأثرة التي اراهـا
والموت الذي بانتظاري .

(٢٦)

الام

انا يامولاي لااشكو اليك : انا لااشكو
ولدي الباسلين اللذين رأيتهما يخرجان
ببسالتهما ويموتان ، هما وقلة
ستتلى في بيان بالدماء مآثرهم
بين شعبهم في شيء مجيـد
وستذكر الاجيال لهـم
وتبارك اعمالهم .
ولكنني سأتلو اسماءهم في فؤادي
في الليالي الطويلة .
الاسماء التي كانت اليفة
لدى موقدي الخامد .
مولاي ، انزلت بالامهات قسوتك :
نحن نشقى لدى مجيئهم وعند الذهاب
رغم اني لست اشكو ، غير اني متعبة
من طول الانين ـ ومع هذا فانا كلي فرح :
اولادي مخلصون ، قد خاضوا غمار المعركة .

(٢٧)

الشـاعر
جوزيفبلنكت ١٨٨٧ ـ ١٩١٦
اعدم في عيد الفصح . في شعره نزعة صوفية واضحة . له (ديوان جوزيف بلنكت) ١٩١٦ .

رأيت على الورد دم خديه

رأيت على الورد دم خديه
وعلى النجوم تالق عينيه ،
وعلى الثلج التماع عطفيه ،
ومن السـماء تساقط ادمعـه ،

ارى محياه على كل زهرة
وليس الرعد وتغريد الطيور
الا صوته ـ وبقوته تنحت
الصخور لتمثل كتابته ،

كل السبل كلت من قدميه ،
قلبه النابض هيج البحر دوما بالخفقان ،
من الشوك جميعا مجدول اكليله
وكل شجرة هي صليبه .

(٢٨)

الشـاعر
فرتسيس ليدويج ١٨٩١ ـ ١٩١٧
ولد في مقاطعة ميث . وقتل في المعركة في الفلاندرز بتاريخ ٣١ تموز ١٩١٧ . له مجموعة من القصائد .

ارلنـدة

ناديتك باعذب الاسـماء لدى الغابة والشلال
ولم تردي ،لان صوتي كان غريبا
وكنت تصغين الى كلاب الصيد الفنلندية
وحشود ليوغ الطويلة .

وهكذا بلغت قمة عاصفة
واعلنت احزاني ولكنك لم تسمعي صوتا
لانك كنت تصغين الى سفائن صغيرة مسرعة ،
والى العويل على التلال البعيدة .

ثم تركتك ، ورحت أجوب الحروب
مسلحا بارادتي ، من هدف الى هدف ،
لاجدك اخيرا حرة كما في الايام الخوالي

او أموت من اجل انقاذك .

ثم دعوتنا من بعيد وقريب
لنأتي بتاجك من اعماق الزمن ،
وا أسفي انا لم اسمع صوتك
في مثل هذا المكان البعيـد .

(٢٩)

الشـاعر
و . ب . ييتس ١٨٦٥ – ١٩٣٩
كان ييتس يحاول دائما ان «يضع افكاره وحدة منسجمة» ولهذا تترتب قراءة مؤلفاته ككل موحدة . انظر خاصة «مجموعة قصائد» ١٩٣٣ ، و «مجموعة مسرحيات» ، و «اساطير» ١٩٥٣ ، «اسرة ذاتيـة» ١٩٦١ ، «استكشافات» ١٩٦٢ ، «مقالات ومقدمات» ١٩٦١

الى ارلندة في الازمان القادمة

اعلم، اني سوف اعتبر
اخا صادقا في جماعة
غنت قصة وقصيدة ، اغرودة وانشودة ،
من اجل ان تجعل الحيف الذي حاق بارلندة احلى نغمة
لن اكون ادنى منهـم
لان حاشيتها المفوفة بالورد الاحمر
ترفل فوق الصفحة المكتوبة ،
هي التي بدأ تاريخهـا
قبل ان يخلق الله رهط الملائكة .

حينما بدا الزمان يثور ويعربد
جعلت رقصة اقدامه الخفيفة
قلب ارلندة يبدأ بالخفقان !
وامر الزمان كل شموعه ان تتوهج
لينير حدا هنا وهنـاك ،
عسى ان تحضن افكار ارلندة
هدوء منتظما .

لن اكون ادنى منزلة من الشعراء
ديفز ، منكان ، وفرگسون
لان اشعاري ، لمـن يتأمل مليا ،
ستقص كاشعارهم بل احلى
عن اشياء في الاعماق اكتشفت
حيث لايرقد غير الجسـد .
لان المخلوقات الجوهرية
التي تسير حول منضدتي ذهابا وايابا ،
وتخرج من فكر غير متزن
تثور وتعربد في الريح والطوفان ،
ان من يمشي على الطرق المدروسة
يقايض نظرة محملقة باخرى مثلها .
ويرحل الناس معهـم
على الحاشية المفوفة بالورد الاحمر .
آه ، ايتها الحوريات ، الراقصات تحت القمر ،

في ارض سحرية ، على نغم سحري !

انا ان بقيت حيا ، سأكتب لكـم
عن حبي الذي عشت ، والحلم الذي عرفت .
من يوم ميلادنا حتى الممات
ليس الا طرفة عين ،
ونحن ، غناؤنا وحبنـا ،
ملأنا الزمن حافظ الموازن فوقنا بالاشراق ،
وكل الاشياء التي ادركها الليل وهي تسير
حول منضدتي ذهابا وايابا ،
تمر الى حيث
لامكان للحب والحلم ابدا
في نشوة الحقيقة المستهلكة .
لان الله يمر بخطى بيضاء .
أصب قلبي في بحور شعري ،
فستعرفون يامن ستأتون في
ظلموت الازمان القادمة كيف سار قلبي معهم
على الحاشية المفوفة بالورد الاحمر .

(٣٠)

الشـاعر
جورج رسـل ١٨٦٧ – ١٩٣٥
كان شاعرا ، ورساما ، ومتصوفا يتمتع بشيء كثير من الفطرة السليمة والحصافة . ساعد في تاسيس الحركة التعاونية الزراعية الارلندية . يسمى «سونوكليس دبلن» . له ، «نحو الوطن: اناشيد اثناء الرحيل» ١٨٩٤ ، مجموعة قصائد ١٩١٣ ، «دار التيتان الجبابرة» ١٩٣٤ .

بالنيابة عن بعض الارلنديين من غير اتباع التراث

انهم يدعوننا غرباء ، هكذا قيل لنا ،
لان رؤى الطريق تحيد عن
تلك الراية الكليلة التي ينشرون ،
احلام امس مستهلك .
حصيلة الماضي جميعا لهم ،
العقائد والاعمال ، الشهرة والاسم
الذي مجده بالموت مصنوع يتاجج
ويكبي شرارة اللهب الحي .
يصنعون تعويذة تحضير الارواح ،
ويفجرون القبور التي يرقد فيها الشهداء ،
ويسردون حكايتهم القديمة ،
مجددين الدموع التي ذرفها الموتـى .
ويجعلوننا نشـارك مرثاتهم .
هذه العبادة للنار المطفأة
التي ينجرفون بها بعيدا عن الشفير
حيث ينقضي اجل جميع الاجناس البالية .
عبادة الموتـى عبادة ..
لاتسمح بها قلوبنا ،
ولو ان كل ظل شهير كان مصنوعا

من اشواك مجدولة فوق الجبين .
نحـن نلقي جوابنا بازدراء :
« نحن في هذا المكان اصغر
من اطفال امة لم تولد بعد
او امبراطورية في رحم الازمان
نحن نحمل ارلندة في القلب
اعز من الارض التي رأينا
ونعشق الرسالة التي من اجلها بدأنا ،
اكثر من الحكاية التي سمعنا. »
قد تعيش الاجيال الناهضة
عيشة من جاءوا مثلهم ،
متمسكين بالفكرة الحكيمة :
ادخلوا واخرجوا من الباب نفسه .
نترك السلم اليسير الذي تاتي به :
فئتنا قليلة ولكن سوف تتحد
في ولاء لقادة لم نرهم
أو ضياء يفوق التصور .
نحن لن نطمس من ارلندة اي علامة
وستظل افواهنا تلهج بالبهجة
ترحيبا بالامة المنتظرة
فرحا اكثر من سنن اجدادنا الغيل .
نحن لن نرفع راية مزركشة .
طلب واحد نعهد به للشباب ؛
ان يصونوا فكرة الحق الذهبية
من الخرافة الملكيـة .

(٣١)

الشـاعر

جوزيف كامبيل ١٨٧٩ ـ ١٩٤٤

ولد في بلفاست . كان مديرا للدراسـات في جامعة فوردهام نيويورك . غير انه عاد الى ارلندة حيث توفى . كان من اوائـل التجريبين في (التصويرية) المذهب الشعري الذي يدعو الى التخلص من الاوزان والى التعبير عن الفكرة والانفعالات عن طريق الصور الواضحة العارية من الغموض والرمزية : له (مغنى الجبال) ١٩٠٩ (الروح الارلندية) ١٩١٣ ، «ارض كوالان» ١٩١٧ «المجموعة الشعرية الكاملة ١٩٦٣ .

الايـام

ايام عمري
تروح وتجيء .

احداها ود قاتم
يسمو حتى الرحاب الزرق
على تيجان التلال البعيدة .
اسـمع صوت سقوط الماء
وهمسات السنة الوديـان
واسـمع حتى الصمت أيضـا .

احداها قمر
مشوه ، بارد ـ
نافذة بلا نور
والمطر يحفر وجه الصخرة .
ويلقي شجر الزان موته
في البحـر .
احداها غمامة من نوارس
فوق محراث .
ويمتلي الجو حليل الشمس
باجنحتها وزعيقها

ورويدا ، رويـدا
يتغضـن المـرج
اخاديد حمراء عميقـة .

وتجيء وتروح
ايام عمري .

(٣٢)

الشـاعر

بريان گينس ١٩٠٥ ـ

ابدع دواوينه « الوردة في الشجرة » الصادر عام ١٩٦٤ ، كتب ايضا روايات وقصص اطفال ومسرحيات .

عند بحيرة آتيف

زهور السـوسـن
كالطيور الصفراء ، محلقة
فوق البركة الخفية .

سعف السرخس
كالافاعي الخضر ، الملتفة
عند حافة السبيل الساكن
اهداب اجفانـك
مثل اجنحة الطير
تخفق عبر نظراتك .

طلاوة حديثك
مثل المطر السـاقط
بين افكار ظميـاء .

لطف شفتيك
مثل غمامة تتلاشى
حين تقبلهـا الريـح .

من اعماق فكـرك
ينسـاب الجدول الخفي
الذي يرفد بحيرة افراحي .

(٣٣)

الشـاعر

صامويل بيكيت ١٩٠٦ –

ولد في دبلن وعاش في باريس منذ قبل الحرب . اشتهر برواياته ومسرحياته بعد الحرب ، غير انه كتب روايتين وعددا من القصص القصيرة وشعرا كثيرا قبل الحرب . يعتبر اسلوبه من اجمل الاساليب النثرية في القرن العشرين نال جائزة نوبل للاداب عام ١٩٦٩ .

قصيدة

اتمنى لو تموت حبيبتي
وتسقط الامطار على المقبرة
وعلي وانا سائر في الطرقات
ابكي اول من احبني واخرهم .

(٣٤)

الشـاعر

كيفن فولر ١٩٢٠ –

ولد في مدينة گالوي . له ديوان « اغاني الجزيرة » ظهرت قصائده في عديد من المجموعات الشعرية الارلندية .

منظر طبيعي

حيثما تمر نساء متزيقات
في ضوء النيون
مختفيات وراء ابتسامة
فاني ارفـع كأسـي ،
في نخب تلك السيدة الكئيبة
عندما تعانق السـماء
الغربية كوريت
وتطلق تنهدة –
تجرجر براقـع
حدادها السود اللامعة
حيث الكنيسة والقلعة
تقبران حلمـا .

(٣٥)

الشـاعر

جون كين ١٩٢٨

يشتهر في ارلندة كاتبا مسرحيا . له مجموعة شعرية بعنوان « الشارع وقصائد اخرى » ١٩٦١ . يمارس كتابة المقالة والبحث تطغى على مجمل اعماله روح الدراما .

اليقـين

هاهو ذا المكان الذي قيل لي عنه .
ارى العشب الطويل مستلقيا .
هاهنا ارتاحوا وابدوا صنوف البسالة
ذلك ما اعرفه علـم اليقين .

انتبه للزهيرات ذات الاجراس الزرق الكسيرة
والسرخس الميت المسروق ،
وخذ هذه تذكارا ،
انها شعرة من راسها .

في ذكرى ابـي

(٣٦)

الشـاعر

بازل بين ١٩٢٨

من دبلن . نشر ديوانه الاول « شمس على الساحة » عام ١٩٦١ ، وله غيره . ينظم شعرا ظريفـا ،وهـو ناقـد معروف . ترجـم من الفرنسية والالمانية . حاز على جائزة گنس الشعرية في مهرجان جلتنهام عام ١٩٦٤ ومرة اخرى عام ١٩٦٩ .

ذات صباح في اوائل تموز كنا نصيد السمك
على ضفة الجدول – كان ذلك أقرب ما
وصلنا اليه للدخول في عالم بعضنا بعضا ،
وفي نهار يوم شتائي كنا في المتحف ،
نتطلع الى العملات القديمة والهياكل العظمية ،
والفراشات الميتة ،والبنادقالعتيقة، والاحجار الكريمة،
كان كلانا في رهبة قليلة ، وسأم طفيف ،
غير مرتاحين لسأم بعضنا بعضا .
بكيت ، طبعا في صباح موتك ،
مرتاعا لدموع أمي ورضابك الرمادي ،
مرتاعا من سرعة حرماني
من شخص لم اشبع من حبه كثيرا ،
ولكني فهمت فهما غامضا انه أحبنـي .

واليوم في دبلن ، مررت بالمتحف
وقد هبت ورقة ميتة عند اقدامي ، مقتحمة
ذاكرتي على حين غرة : السمك الصغير المذعور
يتلاطم مرتبكا في الشبكة الصغيرة البيضاء ،
ثم ينزلق في قارورة مربى مليئة بالماء ،
تمس الزجاج برفق رؤوسها القبيحة ،
تلمسا في عبث طريقها نحو الحرية الواسعة المفعمة –
بالحياة

(٣٧)

الشـاعر

جيمز سيمونز ١٩٣٣ –

ولد في لندنيري ، ودرس في جامعة ليدز . اشتغل بالتدريس فيمدرسة الاصدقاء في ليسبرن حيث بدأ يكتب اغانيه ويغنيها في الاذاعة والتلفزيون . نال جائزة گريگوري للشعر . يحاضر الان في قسم اللغة الانكليزية في جامعة الستر الجديدة ، كولرين . يتميز شعره بقوة الايقاع والذوق اللفظي .

الفـن والواقـع

على بعد عشرين خطوة رأيت حبيبتي القديمة
تقفل سيارتهـا .
ابتسـمت ولوحت لي ، جميلة كأنها
مازالت من فتيات العشرين .

تلك تلك السحابة من الشعر الاصفر الذي يتفجر
كأنه الشروق حول رأسها ،
تلك الابتسامة التي جعلتني ابتسـم

لاشياء عادية كانت تقولها .
ولكن مضت عشرون سـنة والجسد
شـيء هالـك ،
هل يمكن للفن والتمرين والغذاء
ان يكون كافيا
للحفاظ على عضلات الوجه الصغيرة
وابقاء الجلد مشدودا
وجعل الخصر في منتصف العمر
نحيلا للغاية ؟

يدعوني الجمال ان اتقدم
والكذب يجعل الصدق يبدو صعبا
كادعاء حبيبتي القديمة عمرها
سـنة لكل خطوة .

(٣٨)

الشـاعر

برندان كينلي ١٩٣٦

راجع الملاحظة حول حياة كاتب البحث في صدر الموضوع .

آبـائي السـمر

امضى ابائي السمر نهارا لايطاق
مستسلمين دوما الى ليل الخطايا ،
متيبسين لدى المصطلى ، والمراة تستلقي ،
وقدماها الفانيتان مسمرتان على عظم قص زوجها
بيوت متجهمة تومىء في الظلام المتضخم
فوق حقول منستر حيث ليل الاطلسي
كبل الطفل في حفرة القدر المشؤوم ،
وفي كل مكان تخفت الانـوار

ومع ذلك فعلى شاطىء كيري الرملي
رقصت المراة ذات مرة لدى نزول الجزر
لانها تحب الحان الناي ــ ولان
سيدة اخرى دهشت لكبرياء
امراة متواضعة . كان ذلك قبل ان
تذبل النبت الاخضر صدفة شريرة ،

عندما اعولت رياح الجوع عند كل بـاب
سمعت المراة اللحن يخفت ، ونسيت الرقصة .

كالرحمة التي يتلقاها الشرير تكون للمراة
التي اصبحت رقصتها ايقاعا في قبر ،
يتم تحت نبات الجولق البري الشائك
الذي اصفر كثيرا في كهف جبلـي .
تستثنى من الرحمـة تلك التي جريمتها الحـب ،
تنحني بذل وترتعش تستقصي السماء المهددة ،
وتكتشف اشارات رشيقة ، اضطرت ان تحملها
على عويلها البريء المروع .

يستلقي اجدادي السمر ، هياكل عظمية في الظلام ،
مجهولين ، لايمكن ان يفهموا
الاسـى العملاق الذي يطأ ليل نهـار
الغياب المرعب المتسكع فوق الارض .
وعلى الارض غير المحروثة ترى البحر المتجاوز حده
ترك رملا تصلب بعد مد الربيـع

ولم تفسد اقدام راقصة تناسقه
وانقطع اولئك الذين يحبون الموسيقى العذبة عـن الغناء

مادامت جميع اللحظات في الساعة
تتراكم لتشكل اسما نهائيا
ومادمت اتحذر من صلصال كيري وصخورها ،
فاني امجد الظلام والعـار
الذي يمكن ان يضطر انسانا ان يدير وجهه
الى الجدار منعزلا عن الضوء السـاطع
المنور ، سجينا مدى الحياة في مكان
اياديه غير مصفقة واغنية جشاء .

(٣٩)

الشـاعر

رودي هولزابفل ١٣٨ ــ

ولد في باريس ودرس في الولايات المتحدة وكلية ترنتي ، دبلن. نشـر عدة مجلدات شعرية منهـا «قصص شعرية» عام ١٦٠ و «الزهور المتمردة» عام ١٩٦٧ . يجيد استخدام التناغم والاتزان القصصي اي الائتلاف بين اجزاء الاثر بعضها مع بعض بحيث تؤلف كلا فنيا ، ويجيد ايضا استخدام اللهجة العامية الامريكية . وهو متمكن من توظيف الباروديا اي المحاكاة التهكمية ، والهجاء والغنائية في الشعر .

المسـتخدم

هل اطفئت كل تلك النيرات ، وانفقت تلك العاطفة جميعا
على كل فتى تافه ، فانا الان حائر بماذا يفكر المدير ،
وكيف ادفع الايجار اللعين ؟
فانا الرقم المتمرد في حسـاب

خسارته المجتذبة ... فعليه وعلى حانوت حلوياته اللعنة!
هل يمكنني ان احلم ، او اعشق ، او احاول ان اعامل
جميع عابري السـبيل كبشـر
والقي طعما مشحوذا من شخص عابر
اقو لك ياصاحبي من اجل ارضاء وجه مسكين مسن ،
وجعله يعاود الضحك ، او حتى الابتسام ،
فانا سوف انسف بالديناميت
زيفهم الذي اعتادوا
وجعلهم يركضون جيئة وذهابا في المشى .
لم يحن الوقت المناسب ولكـن لاعيد مولد روحي ــ
ساحرق هذا الداء على الارض .

(٤٠)

الشـاعر

سيموس هيني ١٩٣٩ ـ

من ابناء شمال ارلندة . ديوانه «موت عالم بالتاريخ الطبيعي» ١٩٦٦ يظهر قابليته في تناول مواضيع الحب والموت والتوليد و التجديد بثقة متمكن من صنعته وبحس درامي شديد . عزز ذلك الانجاز بديوانه (باب نحو الظلام) ١٩٦٩ . نال عدة جوائز شعرية هذا هو المقطع الاول من قصيدة ذات خمسة مقاطع .

جني البطاطا

حفارة آلية تنثر ماتحفر
وتنبذ وابلا من جذور وتراب .
يندفع حشد الشغيلة وراءها محدودبين ليملأوا
سلال عيدان . واصابعهم تموت من البرد .

كالغربان الهاجمة على حقول سود ، يمتدون
فوضى من الوشيع الحاجز حتى الارض غير المحروثة ،
بعضهم يخرقون الصفوف المبعثرة لجلب
سلال مليئة الى الجفرة ويعتدلون ، وينتصبون

فارعين لحظة ، وسرعان مايعـودون متعثرين
لاصطياد حمل جديد من الامواج المتقوضة .
الرؤوس منكسة ، والجذوع منحنية تتحسس الطريق
نحو الام السوداء . موكب مطأطيء يعاود
خلال المرج غافلا كالخريف . قرون
من الخوف والتبعية . لان المجاعات
تيبس العضلات خلف الركب المقهورة
وتقيم مذبحا موسميا من المرج .

(٤١)

مايكل لونكلي ١٩٣٩

يعيش في بلفاست ويدرس فيها . يدل كتابه (لامدينة تواصل) على انه شاعر ميتافيزيقي معقد . لشعره تكنيك لطيف وبحاجة الى اعادة قراءته . لونكلي ناقد ومستعرض كتب ايضا .

الرحيل عن جزيرة انيشمور

المطر ونور الشمس وبينهما زورق
تمخر عبر سفوح التلال عند الاصيل ـ
لحون هادئة تتكرر متغيرة في اوبريت عاجلة
تذكرني اني قد رحلت مبكرا عـن
الجزيرة المغتسلة بالموج والترانيم .

على بعد اميال من ساحل الخليج المترع
اسمع ثانيـة الحان المحيط الاطلسي
والنوارس فوقنا عند الرحيل ـ
تسخو باصوات الوداع
فهي برامج اذاعة عطلتنا .
يالروعة السائرين مائلين على ذلك المنحدر !
والفتيات ينشدن على ظهر المركب
والضوء يتلاعب في شعرهن كالمطر المنهمر ـ
لن يغرق سفينة الرهط هذا توقف
او تغير منظر بين شاطيء واخر .
الصيف وانقلاب الفصول
تلقي مراسي سفينتنا سـاكنة ،
دفتها نحو رصيف المرفأ في انيشمور
حيث تنهمر امواج الاطلسي عليها ـ
سادعو ذلك زمن اللاعودة .

لئلا تتخذ الرحلة بعيدا عـن النور
والحر هيئة كانون ـ
محيطنا يحاصره الجليد عندما تصاب السنة بالوهـن
الشتاء لايجديه علاج ـ تلك خلاصة
سيرة البحارة ومرضى القلوب .

(٤٢)

الشـاعر

تيموثي براونلو ١٩٤١

ولد في دبلن ودرس في كلية سنت كولومبيا وكلية ترنتي . ظهر ديوانه (مخاضة العقبات) عام ١٩٦٤ ، و (صور في الضباب) عام ١٩٦٦ . كاتب دقيق مترو .

صورة

تذرع حجرتها ذات الدرفات على غير مهل .
غراب عجوز يتسكع بين اشجار الشتاء ،
تعقيدات صوت صخاب لعنفوان الشباب الميت
تستعيد عينها المهملة من الاوهـام .
تبين ملابس طفل باهته واحذيته التي تنم
عما حدث ، انها اشياء تتدهور
خلال كل مقطع من مقاطع الوحشه ،
وان روحها محبوسة في قفص من شباك الزمن المتقلب .
عندما يدخل النور، الذي تسمع به
يدها الرابطة الجأش بنفضة من الستارة الذابلة ،

يلون بالحب الفطري كل جديلة
من الشعر ، تفضح تحديقتها مختلاها المسروق .
العيون الجافلة ،. مثل ابن عرس مثبت على وتد ،
مثبتة كالاسفين في جمجمتها ، حيث شموع الله لاتمنع
سرا مقدسـا ، تفصح عن مأزقها . ارجو ان تكسروا
الخبز لاجل ظلالها التي لايستطيع اي حب ان يثيره .

(٤٣)

الشـاعر

مايكل هارتنت ١٩٤١ ـ

ولد في ليمريك ، تحتوي مجموعته الاولى (تشريح كليشيه) على سبع عشرة قصيدة حب مختلفة السمات .

احبك

تعالي ، مادمت تدعينني رجلا ،
وامكثي : فالشتاء قاس علينا ،
ونفسي ليست جديرة بالمال .
غير ان روحك منشورة
فوقي ، والبيض تحت جناحي حجل ،
فلن يكون العشب هزيلا :
وسينبت الزهر الابيض حيثما نسير .

سيضج جسدي صارخا بشكوى عجيبة
لن ازور الازمنة الغريبة ،
سنقترن لدن رغبتك :
لان رحمك سوف يبعد الموت .
احبسيني في هذه الارض اللطيفة ،
ودعي يديك تمسكني : فانا
لست انسانا حتى أقل عن الرجل .

(٤٤)

الشاعر

ديريك ماهون ١٩٤١

ولد في بلفاست ودرس في كلية ترنتي ، دبلن . فاز بجائزة لونكلي للشعر . اختارت جمعية دواوين الشعر ديوانه « مفرق الليل» شعره ذكي، جاد ، ساخر ، رومانتيكي . يهتم بالمسرحية الشعرية.

في ساحة كنيسة كارودور

(وقفة على قبر لويس ماكنيس الشاعر)

لن تضطرب رفاتك ، حتى على هذا المرتفع من الارض ،
ومهما عصفت الرياح ، واهتزت شاهدات القبور ـ
فان هذه البقعة مكرسة لاجلك ،
لما يحمله المستقبل . ها انت ترقد
مشدودا بالماضي ، ويجيء الربيع
ينور شبه الجزيرة بالازهار .

لن تتطاير رفاتك مهما اشتد تفجر الريح
خلال العوسج البري واشراف الشجر
كل مانطلب منك ياتينا ، وماعداه
ليس للنشر ، ولن يسمع به احد .
اظن ان ماكوير اقترح شحرورا
وعبارة من يوربيدس فوق قبرك .
ان الذي يدعوك الى الارض ، كهذه المقبرة
بمسرح ظلالها ، هو منظرها الانساني .
حبيسة في قبضة الشتاء ، هذه التلال قوية
كالمسامير ، ولكنها مفعمة بالانوثة والنعومة
عندما تنفرج الاصابع وتشتعل اسيجة النبات .
انت بنيت : هكذا يترتب ان نحيا ـ
هصر الورد بسخرية وحب على الثلوج ،
كل واحدة هشة تحل الغموض . لذا

فمن التهاب رئة الخندق ، ومن قشعريرة
الشاعر الاعمى ، والمدينة المقصوفة بالقنابل تجلب انت
كل الوضوح الى حفر الربيع الخالية ،
وتغسل الوحل المترع ، فتبقى الالوان ، فتبقى الالوان
جديدة .

(٤٥)

الشاعرة

اليان ني چويليانآين ١٩٤٢

درست في الكلية الجامعة في كورك وفي اكسفورد . توالي النشر في الدوريات والصحف والجرائد الارلندية . تكشف اعمالها عن قدرتها في عرض صور مذهلة واداء دقيق . تحاضر باللغة الانكليزية في كليةترنتي ، دبلن .

الرحلة الثالثة

اتكأ اوديسيوس على مجذافه ورأى
جباه الموج المتغضنة تنتفض
كالتماسيح وتتهادى بعيدا ، دك
المجذاف بين فكوكها ، ثم حدق
في البحر المضطرب ، حيث خربشات من الطحلب تبين
عمقا غير اكيد ، وتوالى السمك الرشيق ،
في تشكيلة مشؤومة وفكر ان كان ثمة مسحة
من حشمة في هذه الامواج لتطاولت
وتفجرت وانبعجت من الدك الذي اصابها
ثم نستطيع ان نسميها كما سمى أدم البهائم
نلقي التحية من رعب على القوية ، ومن اعجاب
على المشهورة ؟ سوف تلاحظنا نمر
وتبتهج لهلاكنا ، غير ان لهذه صيتا ادنى من
الاغنام وهي بحاجة لصبر كثير .

فقال لي اني اعرف ما انا فاعل ،
سأرسي سفينتي عند منعطف رصيف طويل
(وسوف اخذك معي ايها المجذاف)
سوف الاقي الارض الصاعدة ، وارقى
بعيدا عن المياه العارمة فوق قيعان الانهر
حيث طيور مالك الحزين تقتسم التيار اميالا ،

وامر فوق شعاب التلال ، وخلال اودية
الصمت الدافئة ، وحينما الاقي فلاحا
جريئا يستطيع ان ينظر في عيني
ويسألني : من اين اتيت بهذه المذراة
الطويلة على كتفك ؟
سوف اقف ساكنا عند ذلك
وسوف اغرسك كدعامة باب او عكاز
واتركك علامة للمد والجزر . ساستطيع ان اعود
وانظم بيتي آنذاك
غير ان وديان
المحيط العميقة بلا اسيجة ظلت تتشبث به ،
كان بالمجذاف وحده يبعدها ،

وكان البحر مايزال يتفرقع تحت جنب السفينة .
تأمل في زنابق الماء ، وفكر في نافورات
تنثر الماء عريضا كالصفصاف في ساحات خالية ،
ووشوشة سكر الماء في الابريق ،
والبحيرات الفسيحة تشطر الاسل فرعين . تذكر العناكب
والضفادع
تدير المنازل على جانب الطريق في اوشال بنية قيعانها
الوحل ،
وصار وجهه مخضلا بدموع طعمها
كطعم عرقه او مثل اهانات البحر .

(٤٦)

الشـاعرة

ايفان بولاند ١٩٤٥

وضعها ديوانها (الاقليم الجديد) في مصاف شعراء ارلندة الشباب البارزين . تتوجه عنايتها الى القصيدة القصصية الطويلة والى المسرح . هي ناقدة تتسم بالتصبر والتفهم . وتقوم ايضـا باستعراض الكتب .

الاقليم الجديد

اشياء عديدة ابلغتنا بالحقيقة :
دموع القائد الاسبانية
تتساقط مثل عملة الدبلون الذهبية
في غمرة النور الجامح ،
ثم تعلو الجلبة طبعـا ـ
ويتحشد الملاحون ناثرين هتافات البهجة
مرصعة بالرهان . في الليلة الفائتة
لما انحدرنا الى حجراتنا ، نداري بقايا
الخمرة ، نتحدث كالمعتاد عن الفتوحات
بانت لانظارنا الارض تعلو وتنخفض .
بوصلات هشة وكوكبات واضحة
اتت بنا الى هنـا
وها هو الهواء والماء ، النار والتراب
تظل في منازلها المحدودة
هناك ، وهي متأهبة لتحل محـل
رحابة البحر المحيط اليائسة .
لم هذا التلكؤ منا ؟ مادام لدينا
الماء والهواء والنار والتراب ، فلدينا الحياة اذن ،
والموت ايضا .
من الظلام يخرج الانسان الى الحياة واليها
يذهب ويعشق ويموت ،
(جوهره الظلام وليس نور النهار)
لذا صارت عيناه
فطنة الشعراء الطموح والسفن المستكشفة
يمتطي الظلام من فرح ـ
ولذا فنبي النص المقدس نسري العينين
حاد البصر لانه لمح الصبي المقدس
عندما حدق في القرون المظلمة .

(٤٧)

الشـاعر

توم مكفيرك ١٩٤٦

ولد في دبلن ويعيش الان في شمال ارلندة . نشر قصائده في الصحف والدوريات ولم يجمعها في كتاب لحد الان .

بـك ديـن

« حصان حقيقي لكنه انسان » هذا مادعاه
ماك تاگارت « ارتفاعه تسع عشرة يدا
وله اكتاف كانها باب انبار . »
بطل تاونلند ، بخيل وطبيب خيل ،
بؤرة تقولات جميع الجيران الضحلة ،
قطع العم ادي مسرعا ارض بروكاغ ذات الاسل
اربعين سنة وحده ، ليعمر اكثر منهم جميعا
امي ، لم يدخل المدرسة ، نتاج
ايام عجاف (اشترى بدلته الاولى
مع ارانب من شاطيء البحيرة في شرك)
استطاع ان يقود قطيعا من الخيـل الاسكتلندية
العاشرة

وفي الخامسة عشرة اصبح رجلا .
ابي ، اكبر فيه احد ابناء الابرشية
اعماله الفذة على بعد ، امين ـ
يخشى الشرف المستقيم والحملقة الباردة ،
حينما كان يحصد طول الليل في (المرعى الرطب)
كان يحمل على كتفيه العاريين مركبة بعجلتين وجواد
يروض فحول الخيل او يسوق قطيعا
من الثيران الى سوق موي وحده .

مقتدر على مضايقة الاكليروس ، كان بلا صديق
ولا امراة طيلة حياته ، يسمى
الخلجان العظمى جاك وجم ، لايهمه الا ان
يشاطره الكلب الراعي الاعرج
قلبه المخملي الاعشاب في ليالي الشتاء الطويلة .

قال ماك ثاگارت منذهلا : صرع ثلاثة من الشرطة
في المأتم الجمهوري لفنيگان . »
واخيرا لما تأهب المحامون والاكليروس
لتقسـيم امواله
انتظر جميع ابناء الابرشية منتصرين
المأثرة الاخيرة ، عندما يكون وحيدا كالعادة ،
لاحق اخيراالطبيب والكاهن من فراش الموت

طالبا فقط ان يجلب
العامل الخيل الى النافذة
لكي يستطيع ان يراهـا .

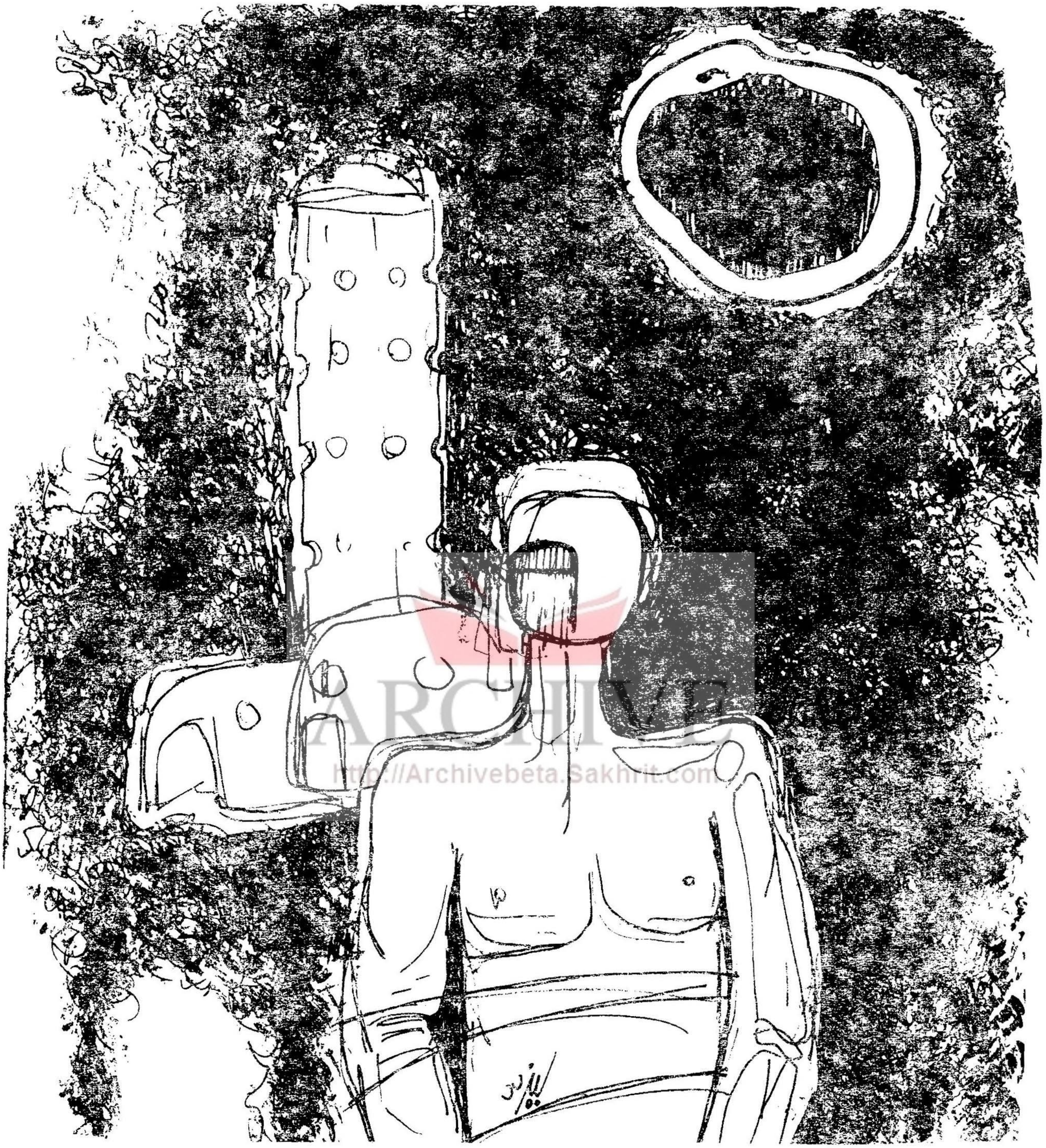
القربان

محمد مستجاب

لا نعرف ـ بالتحديد ـ متى حدث ذلك ، لكنه بالتأكيد حدث ، ورد ذكره على لسان ابي ، ولم تنكره أمي ، وثرثر فيه يحيى حقي ويوسف ادريس وخليل عيسى الغار وعلى الجهيني الخواجه بساده والمقدس بباوى وعبدالودود الاخنف ، وعبد الودود الاخنف كان اكثر القوم الحاحا في تأكيد حدوثه ، ويوسف ادريس حاول مستميتا ان يحدد زمان حدوثه ، وتجرأ ذات مرة وقال ان ما حدث حدث منذ زمان طويل ، وعلى وجه الدقة أيام الكوارث التي اجتاحت سدوم وعموريه .

على اننا ـ في عصرنا القائم ـ لا نملك دليلا محددا يمكن لنا أن نقف على مادته لتحديد ذلك الوقت ، لوان الشيخ علي ـ فقيه القرية المتبحر ـ ما يزال على قيد الحياة ، لكان منحنا ما نستند عليه ، فقد كان الشيخ علي يملك كتابا أصفر مطلسما ، قيل ان القرية ظلت تتوارثه سرا حتى انتهى الامر بالكتاب اليه ، وقيل ان الشيخ علي مات محترقا والكتاب في حوزته ، بل قيل ايضا ان الشيخ مات بسبب محاولته فك الطلاسم الحاوية كل مانبغيه من تفاصيل ، ثم قيل ـ وما أكثر ما قيل ـ ان قرينة الشيخ الشهير قد اصطحب كتاب القرية الطلسم مهاجرة به الى قريتها تلك الواقعة خلف الجبل الازرق في المكان الذي تغيب فيه الشمس .

ولا أنكر أن معظم ما اختلف عليه قومي كان زمن الحادث أو بدايته أو مكانه ، البعض يعتقد أن قبلى البلد مكان مناسب للبداية حيث جامع الامير سنان وقبره وشاهده ، وآخرون يعتقدون أن بحرى البلد اكثر تناسبا للبداية ، فهناك كنيسة الانبا سرابامون وقبره وشاهده ، وفريق ثالث ـ ومعظمه من سلالات غريبة عن البلدة ـ يؤكد ان ما حدث بدأ في الوسط حيث تكثر البيوت السرية ومنازل البغاء وتجمعات الراقصات وجوقات الغوازي .



لكن واحدا من قبلى أو بحرى أو وسط البلد ـ حقيقة ـ لم يحاول أن يشك في الحدث ذاته .

ـ ١ ـ

والحدث ذاته بدأ في ظهر نهار جمعة (في رواية عبد الودود الاخنف)

وفي صباح يوم سبت النور (في رواية المقدس بباوي) .

كان أحد رجال قريتي جالسا على رأس حلقة يردد مواويل الصبر الشهيرة حينما ثقل لسانه وتلجلج فارتبك الرجل وفزع ، لم يخرس تماما لكنه فقد سيولة الكلمات

المتدفقة من حنجرته ، تهتكت كلماته في قاع الحلق ثم خرجت مطحونة ... مجرد حروف لا يربط السابق فيها باللاحق الا تهتهة عواء ممطوط متوتر .

وظل الرجل في مكانه وحيدا يحاول معالجة اخراج الكلام من حلقه ، تعاونت الشفتان واللسان وقاع الحلق وعضلات جوف الخدود وسقف الخشم كي تربط الحروف وتصحح الكلمات وتنظم ترتيب الجزئيات وتغلي الاوشاب الصوتية ، لكن محاولة الرجل فشلت .....

وهرع الرجل الى داره متأبطا رعبه ، ليس متأبطا فقط ـ رعبه .. بل وقاضما لقمة كبيرة من الرعب تتخبط في فمه وتدفع بالصفرة والفزع والوجل الى كل كيانه .

وهرعت قريتي الى رجلها تقف بجواره ، من حضر ليفتح الكتاب ويفك (العمل) ، ومن جاء ليفصد الدماغ وما بين الكتفين ، ومن اتى ليأخذ قطعة من ملابس المصاب ليحرقها كي تخطو عليها زوجه العاقر سبع خطوات ثم تستحم في ليلة مقمرة بماء مذبوحة فيه ضفدعة ، ومن قدم ليفسر الحدث كله ويعلقه في رقبة الكفر الذي انتهك حياة المصاب وجعله يتخلى عن دينه فلا يزور مشاهد القديسين ...

وقريتي لئيمة ، تنفعل وتصرخ وتواسى وتفتى ، ثم تترك الامر في نهاية الامر لصاحب الامر ، حيث تعود الى خدورها مقتنعة ان ما حدث واجب الحدوث ، فلابد بين الحين والحين من واحد يلدغ بعقرب أو يغرق في النهر أو يسقط عليه حائط أو يهوى من فوق نخلة أو يخرج له عفريت هواش الشهير ليرعبه ويشله ، أو تناوره عبدة السواقي لتجرفه معها الى بطن ساقية أو جوف هويس، نعم : قريتي لئيمة وتعلم جيدا أنها ـ بين وقت وآخر ـ لابد أن تستقبل حادثا كهذا : نسبة قدرية محددة من رجالها تقدمها قرباناً للزمن ، ليحمد الله ـ بعد ذلك ـ كل من لم يكن مصاباً ...

وكادت قريتي أن تنتهي فلسفة الحادث تمهيدا لان تضع ذراعها تحت راسها وتنام ...

لكن الامر لم يتوقف عند مجرد رجل واحد يخرس، ففي نهاية ذاك اليوم فقد تاجر حمير النطق دون ان يخرج من داره ليواجه عفريت هواش أو عبدة السواقي ..

وقبل أن تفيق البلد من وجلها خرست امراة مدينة ، وفي شرق البلد نهش ثعبان لسان المشرف على الاسواق ، وانشرخ لسان صانع تماثيل ، خمسة ، ستة ، ستون ، مائة ، كل القرية ، حتى خطيب مسجدها الورع ، الابيض كالحليب ، الطيب ، المؤدب كبنت بنوت ، الشهم كفارس ، هذا الخطيب المفوه : انفتح فمه عن آخره وهو واقف على المنبر يحث المؤمنين على الصبر ونبذ المعصية والتعلق بحبال الخالق ، وظل فمه مفتوحا حتى تنبهت اليه الجماهير ، فهرع اليه وحملوه في جو مذعور مرعوب ملىء بالمواء والنقنقة والانزعاج .

لابد من الاستيعاذة بالله ولا بد من مصمصة الشفاه ...

لكن قريتي خرست ، انشل لسانها وذابت حراشيفه وفشل في صنع أي حرف من تلك الحروف العظيمة التي تكون الكلام ، خرست واصاب الذعر جسدها والدوار رأسها ، وانفتحت عيونها رعبا ، اصابها الداء فظلت تجرى يمينا ويسارا ، وتلج بيوت القديسين ومشاهد المشايخ وانصار الله ، تدق الخردل والحلبة والدمسيسة وحلف البر والخلنجان وتصنع منه مزيجا تشربه على ريق النوم ، تعرج الى المقابر فتسف التراب ثم تنزل الى بطون الترع ومسارب المياه تستحم أو تدهن جسدها بالوحل ، تتوسل الى الرب في المذابح ـ على ضوء الشموع ـ ثم تؤدي صباح كل يوم ركعتي صلاة الخوف ، تقطع جريد النخيل وتصنع منه صلبانا وتنام تحتها في الليالي المقمرة ثم تنقض الصلبان وتهرع الى باحة المسجد لتبكي وتندب وتستصرخ الواحد القهار ، تناوش داءها الرهيب او يناوشها الداء الرهيب فلا تعود الى نفسها الا والمستحيل الابكم متقوقع داخل خشمها ، عاجزة أن تجمع الحرف جنب الحرف أو ترص الكلمة وراء الكلمة لتفشل في آخر النهار في تكوين جملة، أو تنجح ـ في حالات نادرة ـ أن ترص الحرف جنب الحرف والكلمة وراء الكلمة لتكتشف ـ في آخر النهار ـ ان الجملة التي وصلت اليها ليست الجملة المقصودة ، كلام مبتور مفتت مهشم ممزق يتسرب من أفواه واسعة يطن داخلها لسان من اللحم الطري البارد الراقد وسط بحيرة لعاب .

ومحاولات شاقة تلك التي بذلوها كي يصلوا الى سر النكبة وتعليل المصيبة ، لجأوا الى بعض ذوي الدراية والخوارق في المناطق المجاورة وذبحوا لهم الخرفان والديوك الرومية ، وعانوا من بلع الاحجبة أو مضغها، وعانوا من القفز فوق الحفر الدائرية المملوءة بالنار المعبق بالبخور وذيول الفيران وأرجل الزواحف ...

ثم استعانوا بمن يمر بهم من الغجر والاعراب ، وامتلأت القرية بالدجالين والسحرة وأصحاب الرؤية ومعاشري الشياطين ، فلما ظلت المحنة قائمة سافرت وفود منهم الى كردفان وسيوه ووادي المساخيط ...

وكل واحد له تفسير وتبرير ، فتوى من الواحات تقول ان واحدا من أهل القرية ـ لا بد ـ قد قارف سوءا مع أمه أو أبيه ، ومقولة أخرى أن واحدا من أهل القرية لا بد قد مارس العيب على أجولة الدقيق فغضبت (النعمة) على البلد .

ـ ٢ ـ

ظل الذعر كابسا على صدر قريتي صامتا وحشيا وعرا ، صحيح أن الحقول جفت وجتاحها الفقر والصفرة ، وصحيح ان بياض البيوت تهشم وسقطت القوالب من اصداغ الابواب ، وصحيح أن حيواناتها أجهضت وذوت ، وصحيح ان التراب عفر الوجوه واللحى والعمائم ، ...

لكن ذلك ـ كله ـ لم يكن يهم قريتي ، الذي يهمها هو لسانها ، فلم تكن البلد مرتبطة ـ نهائيا ـ بالعمل اليدوي ، هي في مجال آخر قرية متاجرة كل كبارها ورجالات أعيانها تجار : تجار عجول وجواميس وفراخ وردة ونخالة وعسل وحبوب وخضروات ، يعتمدون أول ما يعتمدون على تلك العظلة الكنز : اللسان ، بلسانهم يجاملون ويجادلون ويستدرجون ويقسمون بالحي القيوم والكتب المقدسة ويمدحون ويكذبون ويغتابون ويدفعون ويدافعون ويسامرون ، لسان مرن متحرك يظل يلعب داخل الفم ثم يفوز في الوقت المناسب الجملة المناسبة ، يهمس بأرق وأنضر وأجمل الكلمات ، ويفح بألعن وأقسى الكلام ، يشم ويتذوق ـ هذا اللسان العريق ـ ويلف ويدور في الاسواق والافراح ليعود للبيوت بأوفر ربح ، لسان حلو متفتح يتغنى بالموال فيهز كل جسد المنطقة بالرقص ، سلس طروب لين مسرور يتقلب في أعماق الحكمة والاساطير والحكايات ، فلكم غزا أبوزيد ـ على لسان قريتي ـ الأصقاع والمدائن فأنتصر ، ولكم قفز على الزيبق فوق الاسوار وأسفل الحوائط واختفى واحتمى بلسان قريتي ، وكم تجول (حسن) المغني الشهير باحثا عن (نعيمته) وبسط له لسان قريتي السهول والوديان لينعم ويغنى ويتلقى بمعشوقيته ، وحتى تلك الحكاية القديمة المخيفة : حكاية الرجل الذي قتل اخاه ومزق جثته ووزعها على بقاع المنطقة ، انتهت على لسان قريتي الى حكاية دافئة حالمة تجمع خلالها زوجة أشلاء المقتول المتناثرة وتعيد اليها الحياة ...

لا حول ولا قوة الا بالله ، فها هو لساننا العريق يتقوقع ويتقلص ويتخدر نائما على لفافات الكلام المتهتك المتساقط في قاع الحلق ، وهاهي المواويل الخضراء تتيبس والتعليقات المرحة تتخثر والضحكة ذات العمق والاتساع تتهدل ، ولا يبقى في الجو سوى الكآبة والفحيح .

ـ ٣ ـ

ولقد مر على شأن قريتي هذا زمن ، قيل شهر وقيل عام وقيل قرن ، قبل أن تتماسك وتصلد وتسحب جسدها المكدود من بين المقابر وبيوت القديسين والاستحمام في المياه المضفدعة ، لتعود الى حقولها وبهائمها وزرعها ونخلها وكل شؤونها ، أضناها الجوع والعري وسخريات القرى المجاورة ، وارتج عليها الامر أسرعت فأمسكت بزمام الامر حتى وهو مرتج ، وبدات تدير ـ حزينة واجفة ـ ما تبقى من مسائلها ... تحركت الأذرع والسيقان والعضلات لتدير السواقي المخربة ولتفتح القنوات وترفع التراب وتثقب الآبار وتحفر المسارب ، تحركت قريتي هزيلة صامتة خرساء الى أرضها وأشجارها وأوانيها وكوانينها وأفرانها ومرابط حيواناتها ، الخرس مصيبة لكن الجوع كافر ، واذا كان الكلام ضرورة فان حق الأمعاء أعلى من اي ضرورة ، حينئذ برات قريتي تعيد في بطء وأسى ترتيب أوراقها ، فاذا كان لسانها قد مات فان باقي أجهزتها قائمة حية تعمل : العينان والذراعان والقدمان وآلة التناسل والقلب والمخ ، وعلى طاقة اللسان وقدراته ان تتسرب الى باقي كيان الجسد ، فتلجأ قريتي الى لغتنا الاولى البدائية القديمة فتمسح عنها الغبار وتعيد اليها طلاوتها وجدتها ، الاشارة ، فن الاشارة ، ذلك الفن العريق الطريف ، ذلك الحل الاحتياطي لأي أزمة تواجه اللسان .

وبدات البلد تنمي فاعلية لغة الاشارة ، حقا .. قد تموء وتنقنق وتمط الاصوات لكنها مع حركة اليدين والحاجبين والفم وايماءات الرأس استطاعت أن تتنسى ، تنسى أو تتناسى ، هي على أي حال تتحرك ، تتحرك بعيدا عن ذكريات الايام الاولى للمحنة وقبل ان تذبل آخر قدراتها على الكلام ، عندما اتضح لها أن القادر على تكوين جملة يتساوى مع القادر على فركشة جملة ، هي على أي حال تتحرك ، تتحرك الى بهائمها لتخرج بها الى الهواء الطلق ، والى مزروعاتها وأشجارها تنميها وترعاها ، والى بيوتها تعيد بناء حوائطها المتهدمة ، والى مصاطبها

تزيلها تماما من أمام الابواب فلم يعد ما يدعو الى السمر ـ جلوسا ـ فوقها ، ثم لم تلبث أن ظهرت في الافق مساجد بلا مآذن حيث استبدل الناس بالعقيرة المؤذنة مجرد خطبات فوق الصفيح ـ أو الطبول ـ داعين لاداء الفروض، ثم عظم شأن العينين والاذنين ، وأصبح الانصات لاقل اقل فحيح واجبا، والانتباه لاقل اقل حركة ضرورية، وعكفوا على فن الأشارة يطورونه ويبدعون في حركته ، ليس فقط في مجرد التفاهم السريع العاجل بل وفي رواية الحكايات، حتى وصلت قريتي الى أن تقص به الأعاجيب ، حكايات ابي رجل مسلوخة والفولة والشاطر حسن والخشخشبان وبدر البدور ، بل ووصل الامر أن يختزل الذراعان كل قدرات اللسان فيحكيا ـ حتى ـ النكته واللغز والاحجية والنادرة ، الى أن جاء وقت على قريتي كانت تحكي ـ نعم تحكي ـ فيه نوادر عن رجل كان يتكلم تماما كما نحكي الان نادرة عن رجل كان أخرس .

ـ ٤ ـ

انتعشت الحقول والشواطىء رغم ذبول اللسان ، لكن تجارة قريتي بارت، نعم : من الممكن ـ مثلا ـ أن تتعامل مرة مع تاجر أخرس ، لكنك لن تستطيع التعامل كل مرة مع كل تجار القرية البكم ، صحيح أن التجار حاولوا أن يستعيظوا بالأيدي عما لم يستعيظوا تبيانه بلسانهم ، لكن للتجارة شأنا آخر يحتاج الى همس وصراخ واقناع ومساومة، واذا كانت قريتي لم تأخذ زمنا جسيما لتعود الى حقولها الا انها عجزت تماما عن العودة الى عالم التجارة ، اذ أن الحقول ـ في النهاية ـ تحت سيطرة أهلها ، أما التجارة فانهم مجرد طرف فيها ، طرف وجد مشقة ـ وأي مشقة ـ لاقناع الاطراف الاخرى بالتعامل معه ، ولا سيما وأن الاطراف الاخرى هي تلك القرى المتنافسة المتزاحمة في الوادي الواسع والتي اصطدمت كلها بقريتي أيام ذبح الطفل الأحمر الشعر .

واقول كثيرة وردت الينا في هذا الخصوص ، منها مثلا ما أشيع من ان التجار أنهاروا ثم لم يلبثوا أن ذابوا وسط الفلاحين واندمجوا فيهم وعادوا ملاكا أومستأجرين أو عمال أرض ، ومنها ماقيل من أن التجار تحولوا الى مجرد وسطاء محدودي الجهد داخل معاملات أهل البلد فقط ، ومنها ـ مثلا ـ أن التجار قد هجروا قريتهم وتسللوا الى قرى أخرى بعيدة ومتناثرة يمكن لكل قرية ان تتحمل تاجرا أخرس : تاجرا واحدا أخرس ، وكل ذلك يعنى أن قريتنا بدأت تبحر نحو الشاطىء ، وانها بدأت تبحث لها عن شؤون اخرى تتفق مع كل درب تلجه ، ومما يحكى أن قريتي بعد أن فقدت أسمارها ومجالس أنسها وجدت صعوبة في ابلاغ حكاياتها وفضائحها وشكاياها والحوادث الفردية ، اضطرت أن تخلق تجمعات أخرى لالسان لها ، تجمعات لها وسائلها الخاصة في الاستمتاع ، ذبل اللسان وانكتم الصوت : هذا صحيح ، لكن البلد لجأت الى الاكف ، الى كفيها ، تعثرت في البداية وظل الكف يخبط في الكف مؤديا مهام صغيرة : النداء أو الاستحسان أو الرفض أو الغضب ، ثم لم تلبث الاكف أن صنعت لها تصفيقا خاصا مريحا ومسليا ، فن وليد ـ فن التصفيق ـ بدأ يدخل في دمها ونخاعها ويحل محل المواويل والحكايات والاسمار والنوادر وكل ما قد يستعان فيه بالحديث ، بالحروف ، بالكلام ، بالرأي ، بالحجة ، ووجدت بلدتي ذاتها تتحقق في التصفيق ، وفي تنوع التصفيق ، فبكفيها التصفيق مؤونة التسلية ، فتقيم به الليالي والحفلات ، قد تستعين بمغن من خارجها لكن المرح والانتشاء والاندماج ينبع لاشك من تلك الاكف المدربة الفنانة الجزلة ، بل وأصبح من السهل أن يقام السامر دون مغن على الاطلاق ، حيث تنسال الراقصة وسط الحلقة مهتزة على وقع التصفيق السار المغموس في عمق الاعطاف والقلوب ، تصفيق على الكفين وبالكفين وعلى الظهور وعلى الركب وعلى الخدود وعلى السيقان، تنويعات وايقاعات متولدة من رغبة حقيقية ان تستمتع قريتي ولتنس مامر وما مضى ، وحتى جاء وقت على أهل بلدتي غزوا فيه ليالي وأفراح القرى الاخرى رغم كل الحواجز ، فتجد في القرى الاخرى المغني المبدع أو الراقصة المبدعة أو العازف المبدع لكنك ستجد حتما كل (المصفقين) من قريتي .

وما فشلت التجارة في تقديمه لقريتي نجح فيه فن التصفيق ، العرس يقام في نجع وراء الجبل فيأتي المتعهد الينا ليحمل افرادنا كي يقوموا ، وأزال الفن ـ كعادته ـ كل التحفظ والخوف الذي حد من حركة قريتي زمنا ، واعترفت القرى ـ جميعها ـ بحق قريتي في المشاركة في أي أفراح أو مناسبات ، وتعدى أمرها مجرد جوقات التصفيق الى تدريب الفوازي وتجهيز الراقصات من بناتها الصبوحات اللدنات الجميلات ا واهتز الوادي كله أمام ذلك الجمال الساحر الأخاذ الاخرس الذي يتراقص محملا بكل الاثارة ، وارتاح التجار القدماء او أحفادهم أو أحفاد أحفادهم الى هذه السوق الجديدة التي يمكنهم ان يتلمسوا في ازدهارها رزقهم فأكثرت البلد من الجوقات : غوازي وراقصات وزمارين ومصفقين ومنظمين ومتعهدين ، وانهال المال ليعوضها عما فقدته بضياع لسانها ، ولم يحزنها أن يتحول خشمها الى مجرد فتحة خربة تطلب الغذاء أو تتنفس به فقط ، وما كان عيبا وعيبا أصبح في عهدها الجديد فائدة وميزة ، وامتلأت قصور تجار قرى الوادي بالمربين والمربيات من قريتي ، هم ـ وهن ـ كاتمو أسرار البيوت وحفاظ مكنونها ،

هم ـ وهن ـ المشاهدون فقط ، المغلقة أفواههم عن كل ما قد يجرح أو ما يهين أو ما يعيب .

ـ ٥ ـ

ووصلت المسائل الجديدة بقريتي الى ذروة الانتعاش ثم مضى الدهر الذي كانت تنتدب فيه أبناءها وبناتها لاحياء الافراح والاسمار حيث بدأت تتعهد هي أن تقيم الافراح والاسمار ـ وما قد يجد ـ داخل مربعها ، وانتشت بالميادين المزدهرة بالفرح والرقص والتصفيق والحبور ، ثم لم تلبث الافراح والسعادات أن مارت وخرجت من البيوت والميادين والشوارع الى الخلاء، الى الحقول ، واشتهرت عائلات بتقديم أفخر الطعام، واشتهرت بيوت بتقديم أفخر الراقصات ، واشتهرت أسر بتنظيم أثمن وأفخر الجلسات ، وانتبهت البلد الى العنب فجففته وقطرته ، وعصرت القصب وخمرته ، وحفرت جحورا طويلة أسفل البيوت وخزنت في قبابها الجعة والعرقى والزحلاوي ، واستطاع افراد لهم نبوغ خاص أن يستحدثوا الكثير من وصفات تقوية الباه ، وانتشر الحشيش والخشخاش وغطى مساحات واسعة من زمام ارضنا ، وضاقت البيوت بأي جلسات أومسامر فخصصت للنوم أو التصنيع على أن تكون المتعة في الهواء الطلق ، هناك خوارج القرية الصامتة الخضراء حيث أقيمت الخيام والعشش والشاليهات الجميلة ، وحاول القمح أن ينمو فانكسرت سوقه واصطحب الارز والذرة وانسلوا الى بطون القنوات حيث حاولوا النمو في البقع المنزوية ، ثم لم تلبث قريتنا أن رفضت هذا التسلل فحرمت في قانون مشهور زراعة المحاصيل المجهده للارض ، وعدد القانون هذه المحرمات فشملت القمح والذرة ... والارز والفاصوليا ، ولم ينس القانون أن يشجع المزروعات ذات التأثير البعيد المدى في الاقتصاد القائم .

ويقول بعض المتهمين لحركة البلد في تلك الفترة ان هذا التحول قد انتج الكثير من الضحايا ، وأنا أؤكد هنا أن عدد ضحايا قريتي في تلك الفترة الهامة لم يزد عن عدد أصابع اليدين والقدمين وبعض أصابع أيدي وأقدام الجيران ، والخبثاء يقصدون بالضحايا هذا النوع الكسول من الفلاحين ورعاع الارض الذين تجمدت قدراتهم عند زراعة مالم تعد القرية في حاجة الى زراعته، وصحيح أن البعض قد تحول الى زراعات ظهرت أهميتها وضرورتها ، لكن الكثيرين ـ الذين أصبحوا ضحايا ـ تمسكوا بزراعة الحبوب ، وتحايل بعضهم على قانون تحريم زراعة الحبوب وتشجيع زراعة (المزاجات) ، فزرعوا القمح خفية وسط نبات عباد الشمس ، فأضطرت السلطات أن تجرد المنطقة نقرة نقرة ونظفت زمام القرية من كل ما رأته ضارا من مزروعات ، وقدم البعض الى المحاكمة (فصدر الحكم بالحبس على فلاح ضبطت في حقله مجموعة من اعواد العدس ، كما نفيت : سرة في القضية رقم ١٠٣٣ ج وأخرجت من القرية كلها لقيام أفرادها بتنظيم عصابة لتهريب بذور الفاصوليا ، وهناك عدة قضايا متنوعة لاداعي لحصرها في هذا الحيز) .

باستثناء تلك المسائل القليلة الاهمية لم يشغل قريتي شيء ، تقهقر المناوئون للتقدم وانهزم عشاق الحياة الاسرية الكادحة ، وانكسرت رقبة مجموعة من الافراد ، بعدها عرفت البلد طريق السعادة الحقيقي دون أدنى معارضة ، وعملت على زركشة أمورها وتنسيق شؤونها ، والتودد التام للقرى المجاورة حيث داومت على أرسال البعثات دعاية واعلانا عما يمكن أن تستزيد قريتي في تقديمه من وسائل متعة وترفيه لمن يقضي أجازة وسط شاليهاتها الفاخرة .

يقول هـ . ج . ويلز في سفره « معالم تاريخ الانسانية ـ ص ٦٦٠ ـ الكتاب السادس » : (كانت دور الحريم والترفيه مكتظة بالغواني والراقصات والمضحكين والممثلين والوسطاء والحراس ، والكل يلتفون بالرواد والاغنياء يحاولون أن يحظوا بعطف الضيوف ، ذلك العطف الذي ملأ الدور رياشا والخزائن ذهبا والعقول متعة ، ولقد توقف الزمن خارج هذه البلدة رافضا أن يقتحمها حيث لابد ان نعيد النظر في معنى الخلود) .

ـ ٦ ـ

في أحيان كثيرة لا نستطيع بسهولة أن نغادر أماكن نحبها، ويلزمنا أن نسيح فيها ، ولا سيما في قرية ـ كقريتي ـ مرفهة موشاة عبقة تتضوع بالخير والالوان والصمت ، شريحة من الجنة ، مطمح عين المستمتع ومرفأ قلبه .

ولولا اني لا أثق في كثير من الروايات التي تسللت الينا عبر الاحقاب الزمنية الطويلة ... لصحبتك داخل قريتي بيتا بيتا وشاليها شاليها ، فقد حكى أن أميرها ـ أو حاكمها ـ أو عمدتها ـ او شريفها ـ كان يحتسى على الريق كوبا معصورا فيه أربعة أو خمسة من الخراف البلدية، وكان يحتفظ في بيت الظهيرة بثماني عشرة انثى وفي بيت المساء بست وثلاثين ، وقبل ان يغلى جيش القرية كان الامير يحض مناورات الخفراء من خيمة مزخرفة بالبنات ويقال انه لم يكن يجد فرصة لأن يضع قدميه على الارض، وكان يتبلغ قبل النوم بمسحوق الحشيش والسكر ، وكان عادلا نزيها يحب الحق والخير والجمال ويعطف على الفقراء ... الخ . ومما يروى ايضا أن مولعا بالفريرات استقطعه الامير ارضا فسورها واعشبها وأشجرها ثم جهزها بجحور واكمات ، وأطلق فيها الكثير من البنات حيث كانت المتعة تصل الى ذروتها في هذا الجو الوحشي الشبق ، وحاول كاتب أو أثنان ان يرصدا ذلك الواقع

المنتشى لكن الرقيب على أوراق البردي أشار بأن يبدأوا كتاباتهم بملاحظة أن هذه الوقائع حدثت في العهود الماضية قبل أن يشل لسان القرية ، فلما رفض الكتاب ذلك أمر بطردهم ليموتوا في المنفى .

وكانت حفلات القرية الضاجة الصاخبة المزمرة الخرساء تنتهي قبل الفجر ليتسنى للرواد انهاء رغباتهم المتفق عليها قبل ظهر اليوم التالي ، وبلغ حد الشبع الصامت في قريتي أن فقدت الكلاب كلوبتها وتحولت الى مجرد حيوانات هاشه متثائبه تخطو فوقها الثعالب وأحيانا تداعبها ، وكان يحلو للرواد والضيوف ان يختطفوا البنات من الشوارع ، مرحين أو جادين أو محاولين كسر حدة الملل ، أن ذلك يحقق لهم ــ على أية حال ــ نوعا من المتعة ، وعند اقتيادهم لمخفر الامير كان رجال الامير يقدمون الاعتذارات والهدايا للمتهمين وينذرون الخرساوات الجميلات بعدم احداث شغب مستقبلا ، ومن الحوادث النبيلة التي أسربها لنا التاريخ ان رجلا قتل زوجته لانجابها خمسة ذكور دون اناث ، وقيل ان الرجل وأد الاولاد في حقل خشخاش ، وعند محاكمته على سلوكه بخوفه من خراب البيت مستقبلا ، وقد قبل الحاكم تعليله ومنح تعويضا .

(المقطع السابع والاخير)

وفجأة يتوقف المؤرخون والرواة وناقلو الاخبار ، يتوقفون والبلد في قمة عزها ، كل تطويرها وازدهارها وما قدمته لحركة الانسان ينقطع ولا نلمحله اثرا في أوراق أو السنة أو عقول .

هل ضاعت القرية المضيئة الجزلة في مسارات الزمن الشرس ؟ وكيف ضاعت ؟ ..

وقبل أن نتعرض لشتى النهايات ــ المفترضة ــ التي حاقت بقريتي ، نتوقف قليلا عند حادث وجد مهملا وسط آلاف من الشوائب والاكاذيب .

فقد روى أن رجلا عتى السحنة تسلل الى القرية وظل زمنا يجوس في شوارعها وازقتها وطرقاتها وجنباتها وشاليهاتها، ولم يدهش القرية في الرجل الغريب الانصرافه المطلق عن مباهجها ومراقصها وملذاتها ...

ولم يستمر اندهاشها طويلا ، فقد رأته يقيس عتبات بيوت ويحفر تحت بعض الجدران وظلت القرية ناظرة للغريب بنصف عين حتى تشكى بعض الرواد من اعتراضه طريق لهوهم ...

واضطرت القرية ان تنذره تمهيدا لابعاده ، لكن الرجل اختفى . ثم نمى الى علم حاكمها أن الرجل قادم من جبال اطلس ، وانه موفد من جنها لفك (الرصد) وحل (العمل) تمهيدا لاطلاق سراح لسان البلد ...

واستطاع البصاصون تحديد مكان الغريب القادم من جبال أطلس ، وانتشر خبر في القرية ان الغريب قد استحوذ على بعض أطفالها وانه يربيهم وسط دغل بين المقابر ...

وكمنت البلد للرجل وفاجأته بحصار وجذبته من وكره ، وضبطت لديه طفلين .. واعترف الرجل بكلام أخرق مؤداه انه أخذ على عاتقه تعليم الطفلين الكلام ... الكلام ...... ؟

وترددت أخبار ان الحصار وصل الى مداه ، وان الساحر القادم من جبال الجن قد انتهك وتمزق أسفل الاحذية الذهبية ، وتمزق الطفلان ايضا ...

وان الجن ــ بعد ذلك ــ قامت بمهاجمة البلد فدكتها وجعلت من عاليها واطيها ...

وقيل أن ذلك لم يحدث ، وان ريحا صرصراعاتية قد هاجمت البلد في الخماسين فمزقتها ومحتها ...

وقيل ان قوما حمقى حانقين هاجموا البلدة وأبادوها ...

وقيل ان نوعا من النمل قد تكاثر في أقبية البيوت ثم فاض في الشوارع والطرقات والاجساد والمأكولات فافترسها .

وقيل ... وقيل ...

لكن المؤكد ان القرية اختفت أو اندثرت ، وان حيز الارض الذي كانت تشغله ما زال حتى اليوم .. مجرد بقعة رطبة سوداء مقفرة تئز فيها الزنانير وتعشش فيها الحشرات وتخلو تماما من كل نبات ...

وعندما تسير فوق أديمها يمكن لك ــ اذا انصت ــ أن تسمع أصواتا تحت الارض تموء وتنقنق ...

واثناء احتسائنا لبعض المشروبات الذهبية في شالية خلف الهرم نبهنا مؤرخ معاصر بأن القرية ما زالت فوق الارض أيضا .. لكنه عجز عن تحديد موقعها ، فقد كان في حالة سكر بين .

ــ القاهرة ــ

الأشجار تورق في الصحراء

محمد سماك

في عربة القطار جلس الرجل العجوز ، مستندا الى النافذة ، ينظر — من وراء الزجاج — بعينين مطفأتين الى المودعين ، وقد شعر انه اليوم متوحد تماما ، متوحد كما لم يكن متوحدا من قبل .

لبرهة دخلت القطار فتاة صغيرة السن متأنقة . نظرت فيما حولها اول الامر مترددة ، واذ رأت الكرسي الفارغ الى جانب العجوز تقدمت بهدوء وجلست . نظر العجوز الى الوجه الملون ، واليدين الرقيقتين ، وقد استأنس رائحة عطرة ، وغمغم بشيء ما ، واشعل سيجارة . راقب الاشجار والعواميد والوجوه التي اخذت تختفي من وراء النافذة تدريجيا ، وكان يصل اليه صرير العجلات وهي تتحرك ببطء ، مصدرة صوتا غليظا أجشأ ، وقد بدا له ذلك كصوت عظام تتهشم . لدقائق ظهرت الصحراء ، مترامية الاطراف ، منفرشة على امتداد الافق ، ساكنة تماما حتى خال العجوز ان القطار لا يتحرك ، وتساءل مبهورا : الى اين تنتهي حدود الصحراء هذه ؟

وتراءى له المودعين يقفون في الطرف الاخر من الصحراء ، يحدقون في الفراغ ، يلوحون بايد متعبة ، وقد بدوا كحبات من الرمل الناعم ، وقال : اين موقعهم الان من الصحراء .

وقالت الفتاة مبتسمة : ماذا تقول ؟

فوجىء العجوز ، نظر في وجهها الملون ، وقلادتها الزرقاء اذ هي تتأرجح وقد أدرك بانه كان يفكر بصوت عال وقال مرتبكا : لاشيء . لاشيء . انني افكر في الصحراء فقط . هل هي بلا حدود حقا ؟

ضحكت الفتاة . وضعت ساقا على ساق ، وحركتهما بطريقة مرحة هادئة وقالت : ماذا تقول انت ؟



لوح الرجل بيدين حائرتين وقد بدت له الفتاة جميلة رقيقة : انها كبيرة طبعا . كبيرة جدا . الا تظنين انها تستوعب مئة قطار مثل هذا ؟

كركرت الفتاة ثانية ، واهتز نهداها الصغيران ، وبدت الغمازتان على خديها الحمراوين كوردتين صغيرتين . وقال العجوز في سره : لاشك انهم ينتظرون وصولها الان بلهفة ، وقد يتساءلون ما الذي أخرها لهذه الساعة . وبوغت بشجرة رآها تنتصب في الصحراء كعمود كهربي ، شجرة جرداء عارية ، وتساءل : كيف يحدث هذا ؟

اقترب من النافذة محملقاً ، واشار باصبع مرتجفة من وراء الزجاج وهمس . ولكن كيف تعيش هذه الشجرة ؟

وقالت الفتاة : ايدهشك هذا ؟

اضطرب العجوز . حملق في الشجرة من جديد : لكنها وحيدة . الا ترين انها وحيدة تماما ؟ - لكنها جذابة على اية حال . الاترى انها تصلح لوحة رائعة ؟

لم يجب الرجل ، واخرجت الفتاة - من حقيبتها - سيجارة ، وضعتها في فمها ، ونفثت الدخان الى اعلى ، وكان الرجل يرقب ذلك كالمخدر . سحبت مجلة مصورة ، تصفحتها وهي تدندن وكان العجوز قد لمح وجوها لاطفال يبتسمون والى جانبهم قطط صغيرة ملونة ، وهمس بحزن : لن اجد احدا في انتظاري .

نظر الى جهة الشجرة التي كانت قد اختفت تماما ، وتخيلها تنتصب في موقعها ، وكان الغبار يلف الفضاء كدخان اسود ، وتساءل ماإذا كان ما رآه شجرة فعلا ، ام أنه كان يحلم فقط . وقال : ولكن لم هي وحيدة ؟ ارتسم القلق على وجهه . راقب الفتاة التي ما زالت تقلب المجلة وتدندن بمرح ، وقد تركت نهديها الصغيرين يندلقان خارج الثوب ، ولم يكن العجوز قد صحا من ذهوله بعد .

في المحطة التالية توقف القطار ، وفوجيء بحبات ثقيلة من المطر تلتصق - من الخارج - بزجاج النافذة ، وتسيل مكونة خطوطا متعرجة صغيرة . التفت الى الفتاة التي كانت قد غفت ، تاركة مجلتها تنزلق من على ركبتيها الى الارض ، وقال : اكنت قد غفوت انا الاخر ؟ راقب خطوط الماء على الزجاج وهي تتباعد وتتقارب ثم ما تلبث ان تلتم صانعة خطا عريضاً واحدا ، ينحدر اسفل النافذة ويختفي . ومن بعيد بدت الصحراء مظلمة تماما ، قطعة هائلة من السواد ، بيد ان ثمة خطا ضوئيا متعرجا كان يشق الظلام بين فترة واخرى كمصباح كهربي فتتوهج الصحراء على الاثر ، وتفصح عن ذلك الفراغ الدائري الذي يشبه طبقا كبيرا ، لكنه - وكما فكر العجوز - طبق فارغ تماما . وخطر له ما سمعه عن ذلك الرجل الذي تاه في الصحراء سبعة ايام . لقد ظل المسكين خلالها يبحث عن الاتجاه الذي يريد . يحدق في النجوم التي كانت قد اختفت بسبب من المطر الثقيل ، والغيوم المتراكمة . وحين توقف المطر .. وكان ذلك بعد ثلاثة أيام - وانقشعت الغيوم ، كان الرجل قد سقط اعياء ولم يعد ثمة نبض في صدره . وقال العجوز : الم يكن هناك من يعلم بوجوده ويسعفه في اللحظة الاخيرة؟ وقبل ان يفكر ثانية فيما اذا كان ما سمعه عن ذلك الرجل حقيقة ، استيقظت الفتاة ، ونظرت فيما حولها اول الامر مندهشة ، حتى اذا وقع بصرها على الرجل لانت ملامحها ، ودعكت عينيها بخجل . وتناولت المجلة وهي تبتسم . نظرت الى النافذة . واذ رأت المطر هتفت مبهورة : رباه .. انها تمطر . انها تمطر حقيقة ، ولكن لم لم توقظني ؟

ذهل الرجل : ولماذا ؟

- انني احب المطر . احبه وهو يتساقط من وراء الزجاج صانعا عوالم صغيرة رائعة . كنت وانا صغيرة اجلس الى النافذة ، انظر بعينين مبهورتين الى قطرات المطر ، اتخيلها اناسا ، وعربات ، وشوارع . اراهم يسيرون ، ويضحكون ، ويثرثرون . اناس بلا هموم . عالمهم دمى ملونة ، وضحكات رقيقة . يقولون ان الشعراء وحدهم يحبون المطر . ينظرون من وراء الزجاج مراقبين الحبات اللؤلؤية وهي تنزلق ببطء ببطء لذيذ ، حيث تتشابك ، وتتفرق وتصنع خطوطا تلهم الشعراء لقول الشعر . الشعر الذي تصنعه قطرات دقيقة صغيرة . الم تسمع بهذا ؟

- ربما .. لكنني لا اذكر
- انظر .. انها فارغة تماما . خالية من كل شيء . مع هذا فهي تكاد تنطق ، وتبوح بكل شيء . ألم تتأمل صحراء ماطرة من قبل ؟
- كنت قد تأملتها وأنت نائمة .
- لكنك لم تستمتع بذلك . انك تبدو بائسا تماما .
- ذلك اني متعب فقط .

ظلت الفتاة تحملق في الزجاج . لبرهة قالت كالهمس : لقد حلمت قبل قليل اني اركب قطارا مثل هذا تماما . قطارا كان يتحول احيانا الى طير ابيض ، يرفرف باجنحته التي لم اكن لأعرف مم صنعت هي ، ويحلق عالياً ، عاليا فوق الصحراء التي تحولت الى بساتين خضراء ، وجداول ، وكان الناس يطلون من النوافذ فرحين ، ضاحكين ، دون دهشة ، كأن من العادة ان يكون للقطار اجنحة .

ضحكت الفتاة : هل حلمت بمثل هذا ؟

- كلا لكنني حلمت قبل قليل انني عار في الصحراء وحيد .

اتسعت عينا الفتاة . فتحت فمها مندهشة ، وقال

العجوز : واذ وجدت نفسي وحيدا ، عاريا الا من ثياب شوكية ، رحت اتطلع فيما حولي واقول مخاطباً احدا ما : كيف حدث ان فقدتهم ؟

غير انه لم يكن ثمة من يستطيع سماعي بالمرة سوى الصحراء والفضاء اللا متناهي . تطلعت الى الشجرة الوحيدة التي كنت اراها اني اتلفت . تقدمت منها واتكأت على أغصانها العارية . وفجأة ، واذ حاولت النهوض ، وتكملة المشوار الذي لم اكن اعرف عنه شيئا، شعرت بقطرات من الماء تبلل رقبتي . فقلت في نفسي : عجبا .. هل امطرت السماء والفصل صيفا ؟
وحين نظرت الى اعلى ، اكتشفت اني واهم فيماظننت، فلا مطر ولا غيوم البته ، وانما كانت الشجرة تبكي .

قالت الفتاة : ذلك وهم ، ربما كان من تأثير أكلة دسمة .

قربت وجهها من النافذة . انفرش انفها على الزجاج ، وقالت هامسة : لاشك انهم ينتظرونني الان في ذات المحطة ، يرقبون قدومي ، ويتساءلون في أية ساعة سيكون ؟ الا تعتقد انهم يقفون الان تحت المطر ؟

— لا ادري .

— انهم يقفون حتما . ينظرون الى القطار وهو ينزلق على القضبان ببط . ببطء جميل ، متجها الى حيث يقفون .

* * *

بعد دقائق ، توقف المطر . وكانت الفتاة ماتزال ملصقة وجهها الى النافذة تنظر الى الصحراء ، ترقب حبات المطر الضئيلة وهي تنكمش على الزجاج وتلتئم بهدوء ، وقد بدا ذلك للعجوز مثيرا للمراقبة على نحوما . ضحكت الفتاة ، واستدارت اليه ، وكان العجوز قد لاحظ اصابعها التي بهتت قليلا ، وسال جزءا منها على رقبتها البيضاء ، وقالت لربما رويت شجرتك الوحيدة الآن .

قال العجوز : من يدري . فربما تكون قد غرقت .

— يا الهي ، كيف هذا والصحراء تستوعب بحرا من من المياه ؟

نظرت ثانية من وراء الزجاج . لبرهة قالت بصوت فرح : انني اكاد اراهم من هنا ، يلوحون بايديهم للقطار اذ هو يقترب . انظر .. الاتراه يلوح وقد ارتدى معطفه المطري ، ووضع تلك الوردة التي .. التي .اقترب العجوز مندهشا . حملق من وراء الزجاج : انني لا أرى احدا ، لا احدا البته سوى الظلام والمطر .

لم تجب الفتاة . مسحت بباطن كفها الزجاج الذي ظل مضببا ثم التفتت الى الرجل : هل تبغي المحطة التالية .

— لا ادري .

— يا الهي . أهناك أنسان لا يعرف أين يتجه

— انني ذاهب الى مكان ما على اية حال . لم يعد ثمة من ينتظر وصولي .

— ولماذا ؟ !

فيما مضى كان الرجل يجلس في غرفته الصغيرة ، ينظر من وراء النافذة الى الطريق ، ويتساءل بمزيج من اللهفة والقلق : هل سيعود احمد في أجازته المعتادة اليوم ؟ وحين يلمحه قادما من رأس الطريق ببدلته الكاكية فارعا ، ضاحكا ، يندفع الرجل بفرح الى الباب، وما يلبثان ـ الاب والابن ـ ان يجلسا ، ويثرثران بلهفة ، يتدافع الحديث من افواههما سريعا . سريعا كطلقات البندقية التي يحملها أحمد . يلفظان في آن واحد : عن الاجازة المقبلة ، والعملية الفدائية التي قام بها ، والخسائر التي لحقت بالعدو . ثم يصبان الشاي ، ويبدأ حديثهما همسا ، ويصبان شايا وآخر وآخر .واذ ينتهي الابريق يكون الاثنان قد راحا في سبات عميق .
في الاونة الاخيرة ، وكان العجوز ينتظر وراء النافذة كالعادة ويتساءل ، فاجأه احساس ان ثمة شيئا ما قد حدث . واذ دق الباب بعد لحظات ، مد رجل لم يره العجوز من قبل يده برسالة . اندهش العجوزوعاوده ذلك الهاجس الذي تحول في تلك اللحظة الى يقين وقال : احدث شيء لاحمد ! ارتبك الرجل لكنه اجاب : انها رسالة من القيادة .
لحظتها ادرك العجوز كل شيء ، وهمس : هل مات احمد؟ لم يجب الرجل الذي بدا الحزن في عينيه واضحا ، لكنه قال اخيرا بصوت مرتعش : لقد مات وهو يحتضن سلاحه .

* * *

لم يكن الرجل العجوز ليدرك تمام الادراك ـ وغالبا ماكان يصيبه هذا ـ ماذا كان قد أخبر الفتاة بما كان يدور في رأسه . بيد ان وجه الفتاة وهي تنظر اليه برفق ، وتسمعه بين لحظة واخرى نكتة طريفة ، وتصب له شايا من الترموس الذي لم يكن العجوز قد لحظه معها اذ دخلت،جعله يوقن انه اخبرها بكل شيء،وانهاعلى علم بمايختلج في صدره الآن. ضحكت في وجهه. صبت له كأسا آخر من الشاي ، وكانت الشمس قد بزغت من وراء الافق ، واندلعت اشعتها من خلل النافذة الى وجه العجوز . سحبت الفتاة مجلة ، وتأملت صورة رجل يداعب مجموعة اطفال ، وقد بدا الرجل ، والاطفال يداعبون لحيته البيضاء الكثه مسرورا للغاية . ناولت الفتاة المجلة العجوز الذي ماأن رأى الصورة حتى أشرق وجهه . وقال : كان احمد يفعل مثل هذا تماما . اتصدقين انه كان يفعل هذا معي وهو صغير ؟

— وهل كانت لك لحية كثة كهذه ؟
— اجل . لكنني قصصتها فيما بعد .
فغرت الفتاة فاها : ولماذا ؟
تردد الرجل . قال ضاحكا : لانني اذا لم أقصها فلسوف ينتف شعيراتها واحدة واحدة .
ضحكت الفتاة بشدة . مالت على الرجل العجوز دامعة العينين ، واذ هدأت قال الرجل : أتصدقين انه لم يكف يوما عن كتابة الرسائل الي من هناك ؟ آخر رسالة وصف فيها وجهي انه حديقة مزهرة . اصحيح أن وجهي حديقة مزهرة ؟
كركرت الفتاة . اخرجت سيجارة ناولتها للعجوز، وأشعلت هي اخرى . نفث العجوز الدخان بهدوء : كتب في احدى رسائله ان خطواتنا تزهر بساتين وانهارا وجداول . اليس رائعا ان تزهر الخطوات جداول ؟
اشرق وجه الفتاة فجأة . قالت بحماس : من يقول هذا شاعر . مؤكد ان احمد شاعر .
قال العجوز : حسنا . انه يحب الزهور ايضا .

* * *

قالت الفتاة : انظر .. تلك شجرة اخرى وحيدة .
نظر الرجل من وراء النافذة . رأى الشجرة منتصبة وسط طوفان من الرمال والفضاء اللا متناهي . قال : ولم هي وحيدة ؟
— لكنها ستثمر يوما ما . يأتي الخريف فتساقط بذورها التي ستمد جذورها في الارض وتتحول الى شجرات اخرى قريبة . وماهي الا سنوات حتى تمتلىء الصحراء بالاشجار وتتحول الى مساحة كبيرة من الاخضرار . انبسطت اسارير الرجل . ضحك بسرور :
اتدرين اني سهوت عن ذلك ؟

— ولماذا ؟
ارتبك الرجل . لوح بيدين مترددتين ، ورمى سيجارته التي لم تنته بعد . نظرت الفتاة من وراء النافذة ، ومسحت بيدها الزجاج الذي بدا شفافاً لامعا ، ثم الصقت خدها الذي انفرش على الزجاج كقعة من القشدة ، وتمنعت في الصحراء . قالت انهم يظهرون ثانية . أراهم يلوحون وقدحمل بعضهم باقات من الزهور . ترى هل يستطيعون رؤية يدي اذا ما لوحت ؟

استدارت الى العجوز : الا يسرك ان تراهم ؟ انظر . انهم ما زالوا يرفعون مظلاتهم كما لو كانت السماء ما زالت تمطر . اليس ذلك طريفا ؟

نهض العجوز . الصق وجهه في الزجاج . للحظة قال مندهشا : يا الهي . انهم يبدون من هنا بوضوح . بوضوح حقا ، حتى يخيل الي اني اكاد اذا مددت يدي ان أمسك بهم . لاشك انهم يروننا . يروننا بوضوح ايضا ، والا مالوحوا بايديهم ، ولكن من هو هذا الواقف فيما بينهم؟ اني اراه مرتديا بدلة كاكية ، وقد وضع على كتيفه سلاحا .

اقتربت الفتاة من النافذة . وضعت يدها على كتف العجوز الذي ما زال ملصقا وجهه في الزجاج كصبي مرح . كانت الشمس لحظتها قد اطلت من وراء الافق تماما ، وغمرت مساحة كبيرة من الصحراء ، واندلقت اشعلتها الى جوف القطار الذي مافتيء ينزلق فوق القضبان الحديدية ببطء وهدوء كسحابة .

إرتحـــالات مَعـــيوف

مهدي علي الراضي

لم يكن للصوت استجابة في دواخله ، عندما هب فزعا ، وهو يجول بعينيه الفائرتين نحو زوايا المقهى المعتمة والمحشوة برؤوس مدببة ،
ولكن
ولكن النحاس تبعثر فوق قبب السماء المخروطية فاستحالت الى كتل متفرقة من الجمرات المتقدة «أن بصوت خفيض وكتم الغيظ الذي يتفاقم في اعماقـــه بصعوبة»
قال ــ المقهى . !
قالوا ــ ماهي .. !
«شيطان رجيم خط على جسده سيفاً من النار ، مماحدا بالحمامة ان تهرب فزعة من الاحمرار الذي اخذ يتكاثر في الاعالي بينما اخذت عيناه تتابعان الحمامه وهي تتلوى في الاعالي البعيدة بين السحب المتفرقة التي تفحمت من أطرافها ..»
ـــ معيوف .. ؟
صحت ، حنجرتي تحترق ، المقهى كالبيت ، «بح صوتي يايوسف ، المرأة التي جريت خلفها نثرت التراب بوجهي ..»
معيوف . .
كلب اجرب متسكع على فضلات المدن وأفيائها ،
ولكن .. ؟
ماذا افعل ، السنون ثقيلة ، حطمت كاهلي ، والنار كالنحاس في الفضاء لكنها لم تلهبني بعد ، لان جبيني مدمى ..
يوسف .. ؟
انفجر رأسي ، كنت احلم ، الحلم ثقيل ، ورأسي متورم لانهم اجبروني على ان اقرأ اشياء صعبة .
معيوف
«نزعت العمامة ، المقهى شيطان ، لعبت معـــه الدومينو ..
ثم ..
حلقت لحيتي وشاربي ، وذهبت الى الحانة لكي اشرب خمراً ..
قلت رأسي ثقيل ، لانني لم اتعود الشرب من قبل .
كان مراً فشقق حنجرتي ، لكنه سرعان ما سرى خدر بجسدي التعب هذا ..»
المقهى يا يوسف .. رأيتها ..
«تمتد الاصابع امام وجهي كخيوط من البلاستك..
تنغرس بوجهي ومن اكفها الذابلة ... المقهى اليس كذلك؟
كما هي وكما غادرتها ، الاصوات التي اسمعها فيها ..
نواعي امرأة فقدت وليدها في ساعة قصيرة .. خنقته تحت فراشها دون ان تعي ..»
هكذا اذن يا معيوف .. ؟
كانت السماء تكفهر كفم أسد جائع ،
ولكن النار لينة كالظل .

ماذا أفعل أتريد ان تسمي هذا جنوناً .. «قل أنه الجنون . ولكن المقهى جنون وانا اتمرغ بداخلها مصعوقاً ، لان رأسي يتطاول .. ويتطاول .. ومن ثم يصبح مستطيلات ممتلئة بالهواجس .

يوسف .. لا تفعل هذا فأنت لا تملك شيئاً . ولست رجلا بعد .

قلت .. « ها اني تحركت ، كنت محنطا ، لان السنين ثقيلة كشمس القيظ ، فماذا افعل لها .. ؟»

يوسف .. بكيت على أيامك لانك احببت القرية وأناسها ..

«لا تذكرني بذلك يا معيوف .. ها هي قد اصبحت من دواعي الذكرى تلك الصدفة التي قذفت بي الى هذا العالم المخيف ولكنه السبب في ذلك يا معيوف ..»

يوسف .. فعلت وندمت فلماذا تبكي ، كن رجلا .. الرجال صخور صلدة ..

لا تقل هذا يا معيوف ، انا انسان ذو قلب رقيق .

يوسف المسألة انتهت .. ويجب ان تتحمل هذا .

«هو السبب لو لم يقتلها لماقتلته ، لو لم يصفعني امام الناس .. انا يوسف خادم القرية وحاميها .. »

صه يارجل .انت معيوف الذي هرب من الناس ..

«بل يوسف ، صدقوا ما اقول .. أقسم لكم على ذلك ، ولكنهم سموني معيوفاً لانني تركت القرية هارباً .. بل قل مجبراً .. لانني لا يمكن ان اقيم وسط اناس قتلوا زوجتي ، سلبوا فرحي ..

ماذا قلت يا معيوف ..؟

كيف تجرأت يا معيوف على ذلك ..

وهل امثالك يحق لهم الزواج من ابنة شيخ القرية..

«ايها الناس انا يوسف ، موزع فناجين القهوة ، قلت زوجتي لانني احلم بمثل هذا اليوم .. لم اعرف لي أما ولا أبا .. هكذا عرفت نفسي مقطوعاً من شجرة كما يقال ..»

ولكنك تطاولت اكثر من اللازم اليس كذلك .. ؟

قلت زوجتي . زوجتي وسوف أصر على ذلك ، ماذا افعل ـ والكلام بيننا ـ لم تكن زوجتي ، فقط كنت احبها ، جمعت المبالغ فلساً فلساً ، وذهبت الى الأئمة عسى وان افوز بها .. فأنا أحبها ..اود النوم معها على فراش واحد ، ولو لليلة واحدة ، ولكنها غادرتني قبل طلوع الشمس ، فقط ، القمر كان ينظر والنجوم والهور والبردي .. لكنهم لم يفعلوا شيئا .. يا لهم من حقراء ..

قالوا ـ لماذا تبكي يا يوسف ، اما كفاك ما انت عليه . كلنا على هذا الطريق . عد « دلتك بأنتظارك » وبيرغك لم يرفعه احد . وابريق الشيخ لا يزال فارغا ..

قلت . لكنها ستعود مع الغبش بدل الشمس وسوف اضحك منكم بملء شدقي ..

قالوا . يا رجل عد لعقلك لانها لا يمكن ان تعود لان



التراب والصخر استقرا فوق قبرها .

اذن ..

يجب ان اصلي من أجلها ..

معيوف .. تهت فماذا تفعل ..

افعل لعبة الغراب .. الذي ترك المسيرتين ..

كلا .. لاتقولوا هذا .. هي تبكي دائما « تحب البكاء» لم تكن تحب البكاء ، لكنها تبكي من اجلي.... !

اوه . يوسف تذكرت .. سأتكلم ولكن بصوت خافت فقط انا وانت نسمع الحكاية ..

«قالت لي احشائي جافة لا تلقف مولوداً .

قلت ، سأخبرك بقوة لانني اريد منك بنتاً تشبهك بالضبط . فتركتني وفرت في الليل .. وهناك وجدتها ممددة فوق البيدر .. صحت بها خائنة . خائنة . هبت فزعة . ماذا تقول يا يوسف . الناس تسمع اصواتنا ..

كنت احبها يا معيوف ..

قلت لها . كيف تضحكين الى النجوم والقمر كان ينظر بملء عيونه .. انه ينتزع ثيابك فيبقيك عارية . وانا لا اريد ذلك ..

جاء الليل . ونام الحراس قبل طلوع الفجر .

سطوت . حسبت نفسي لوحدي .. ولكنني فوجئت . لان الليل سبقني الى مخدعها . ومد لها جيوشه الفائمة ، حاولت الهرب . ولكن صوته أجش .

معيوف لماذا تضربني ؟

قلتلك خائنة ،لانك تحبين القمر ولا تستحين من الليل .

وسكت لماذا تعيدني الى الماضي ..

قلتلك ارجوك .لاتأتي بهذهالسيرة . لانمعيوف مات . حلق ذقنه وشاربه ، واصبح سمساراً في البارات.

ولماذا تذكرت هذا ؟

«لانني حاولت ان اعبر الشارع ، ولكن الصوت أن في داخلي ثقيلا » رأيتها .كانت الفتاة ،تتحرك مرتكنةفي الزاوية اليمنى من الشارع ، وعيون الجالسين ترشقها بنظرات خفيفة كالندى . لانها لا يمكن ان تخترق لغة جسدها الصاخبة .» .

قال لي .. كانوا يضحكون ويتكلمون .

وانت

«انا الوحيد الذي غادرني الفرح بعد أن تركت القرية خلفي ، لان الاصوات البعيدة هي خلاصي وأملي الذي كنت اصحو عليه عندما تفارقني لعنات الخمر ، كنت أحبها يا يوسف . فالحقل جنتي ..

«ألا لعنت يا كلب .. ما الذي عملته لك كي تجعلني اتذكر هذا .لو تصفعني ، لو تقذف بوجهي لعابك،ولا تدعني افيق من سكرتي دقيقة واحدة ..»

يوسف . الهدوء . سوف يأتي اليوم الذي تعود فيه الى القرية برأس مرفوع .

معيوف . . آه ان هذا اليوم بعيد قلت خلوها . ايام وسأنسى كل ذلك .

ساعتها ، كنت ممددا فوق كارات «البوه» ارنو الى السماء وأسمع هدير الطيور المغنية على انغام الليل ، فأسرع منادياً ، سآتيك بصيد لذيذ يا جميلتي .

يوسف .. انها حكاية تروى عبر أزمان مندثرة .

معيوف .. الذاكرة مخزون مجاني للذين فقدوا أشياءهم في الماضي .

يوسف .. سأعود يا معيوف . سأعود لجنتي مهما بلغ الثمن .

ولكنك تركتها ..

نعم .. قالوا (انت وين وهي وين) اتركها يا يوسف. ابن عمها سيدك وسيدها وسيد القرية ، وهو يرغب بها.

« اقول قتلته بضربة واحدة ، لم اكن متعمدا ذلك حسبته لا يموت لكنه فعلها ومات»

وفي النهار .

«الضوء ينتشر اقحوانياً ، فيترك الاشياءعلى ملمس من البصر»

اتقدت عيناه يا يوسف عندما سمع الحكاية .

ـــ معيوف . اسمعت بقصته . كلا ..

ـــ حلق لحيته وشاربه. ولكن الناس اياك وحكاياتهم يامعيوف . مهما اقتربت منهم ابتعدوا عنك ماذا قلت ؟

قلت .. ما جال على لساني . لم افكر بما اقول . تشردت . اضناني التعب . كان شبح القتيل يلاحقني كظلي .

ولكن عبر هذا العمر الذي ناهز الثمانين تفعل هذا .. !

الثمانون !

«لم استطع . كنت اجرى كالكلب السائب ، تحت افياء البيوت والمساجد . اتنقل من بيت الى آخر . اقيم الصلاة للناس واغسل ايديهم . أقرأ الادعية للمرضى وأتحمل افرازاتهم . اصلي على الموتى . واعقد قرآن المتزوجين .. ولكن .

كفرت يا يوسف . لان الفتيات كالجمر الامس ايديهن فأحترق ..

تحترق . نعم ..

واخيراً

اخيراً . تسألني عن هذا . فأنا من البداية محترق حتى قمة رأسي . فاذا افعل . قتلت زامل ، الشيطان ملعون . كان أقوى مني . تشردت يا يوسف . انا رجل القرية .

يوسف . أما سمعت بالحكاية بعد ؟

ماذا ؟

معيوف حلق ذقنه ، وعاد الى يوسف ايام زمان . كان الرجل الذي جرت خلفه نساء القرية .

معيوف ..

يريدون مني هذا ففعلت ، لبست البنطلون . ونزعت العمامة . فالايام تسير لاهثة الى الامام .... اذ لا شيء يستحق مني كل هذا العذاب . لان الحبيبة ماتت . والقمر اختفى . والسماء تهزأ مني .

قالوا . جاحد ، كفر بنعمته .

لحظة صحو ، ارتكن فيها منتشياً ، لانه لا يزال يسمع تلك الاصوات التي تدغدغ في داخله غفوات مملة .

ـ فتاة .. انظري الى هذا الشيخ كم هو وسيم .

ــ فتاة اخرى .. ترى من يعيده الى الماضي ، لكي يرى تلك المحظوظة التي رافقته .

ــ رافقتني .. ؟ انا رافقتني . بل رافقتها الى باب حفرة صغيرة مظلمة .

ــ «كلمات .. كلمات يا يوسف . لقد طرحتها خلف اردية قديمة قدم هذا الفراغ .»

ــ وبعد هل لك اشياء تود قولها قبل ان تسكر ؟

نعم يا يوسف ..

السماء . انظر الى السماء . انها زجاج ينتشر مكسراً فوق الاشياء الباهتة .

فيتحرك الرجل المهزوم بقوة الانتظار لان ..

ماذا ؟

لان السماء ؟ عارية على قارعة الطريق . تمد ساقها لاقرب رجل يمر أمامها . واذا لم تصدق فسأقسم لك على ذلك .

وانت ؟

انا اليس كذلك ؟

اريد العودة . مزقني الانتظار . اتلف اشيائي . وانهى زادي . وقلل مائي . والناس لا ترحم . كلما ادنو يبتعدون . اضحك لهم يعبسون بوجهي . ابكي يضحكون .. فأحترق احترق . دواخلي تتقلى . اترى اثر الحيوانات المفترسة بكل بقعة من جسدي . تصور لا املك بيتا ولا حقلا . كل بيوت القرية لي . دافعت عنها . وبنيتها بذراعي هذا . حملت اناسها . لعبت مع اطفالها . ولكنهم تركوني جائعا . امعائي تتمزق . وفوق هذا كله . جمدوا التراب على قبرها . ماذا افعل . الليل وحده من يشدني الى صمت القبور المتهدمة .

اسمعت يا يوسف ..

فقط قبرها لا يزال رطباً كما هو . لانني ما زلت اتذكر ذلك . كل يوم اخرجها وانظر بوجهها . وكل يوم يزداد جمالها بهاء

واخيراً .. ماذا فعلت ؟

اخيراً توارت . لم تكن تحب الليل لانه مغارة مخيفة .

والنهار .

اكرهه . لانهم يطاردونني خلاله . يحاولون قتلي ولم يعرفوا بعد بأن الانتظار قد أماتني .

صه يا يوسف لا تتكلم هكذا ..

انظر اليهم كيف يبصقون على وجوه المارة من خلف زجاج عتيق .

ماذا تعني يا معيوف ؟

اعني ان المقهى اصوات ممزوجة بالعفن ، ورؤوس ترتشف القحط على ارائك متسخة

وانت ؟

رجل هش ، حلق اشياءه . آخر ما يملك ، شرفه و .. وراح لكي يشرب خمرا .

ماذا افعل .. يقولون ابن عمها . ولكن ، هي ترفضه . هو الرجل الوحيد في القرية .

وانا لا شيء يا معيوف . الناس تقول زامل أحبها وسوف يأخذها بالقوة .. لماذا يفعل كل هذا الا يعرف بأنها المرأة الوحيدة التي جريت خلفها كالكلب .. كل من في القرية تنكر لي .. لاني يوسف ولاشيء آخر . لابيت لا مال ولا ارض . خادم المضيف ورافع البيرغ .. لا اكثر .

ولكنهم لا يتذكرون يا يوسف ؟

معيوف الناس هكذا . فما عساك فاعل . دعها كانت حكاية قديمة .

«انتشر النهار حفنات مستطيلة من الضوء . يكبو ويمتد خلف ابعاد متحركة . ولكن السيل انحدر سريعاً نحو ...

ــ دعني اكمل يا يوسف ولا تقاطعني ..

انت تسكت لانك لا شيء .

صاح ..

اهتزت الشناشيل ببطء ، فتحرك من مكانه ، لانه انغمر بظل الفتيات العابرات صوب الجانب الآخر .. ولكن ..

« الوهن دب على جسده كالنمل »

ماذا يا معيوف ؟

هل رأيت ؟

تبعثرت الشمس ، دوائر صغيرة لمسبحة انقطع خيطها . . فسحبت فراشاتها السامجة في الأفق المنحدر نحو مدن السماء .

معيوف .. يا معيوف ، اياك وهذه الحكاية . لان الناس لا ترحم .

ترى ماذا يسمع غير الضحكات الآن . هذه الضحكات صدى للنور المختفي في ذاكرة الرجل القابع في المقهى ولا شيء غير ذلك .

ولكنك

ولكنني ركضت . اضناني التعب . كلت قدماي . فانفجرت الحفر في قدمي زواغيراً للأفاعي .

ماذا ؟

لا تعجب من ذلك . لان الجري قد انهكني ، فنمت على قبرها . كان القمر يهزأ مني . والنجوم تسير عرجاء نحو نهايات مفجوعة اما انا ، فأطلق دموعا كالمسامير الحامية ، تلامس وجنتي فأحترق لانني تذكرت . اماتتني الذكرى . نظرت نحو السماء وجدتها اكثر صفاء من الماء . بصقت نحوها فانقطع ذلك الخيط الفضي المشدود نحو الارض بقوة . زعلت . دمدمت بين شفتي المحترقتين واخيراً عدت الى البكاء من جديد . ماذا لو خرجت . لو شقت التراب وخرجت ؟ سأطوف بها كل بقاع الدنيا ..

اجلسها معي هنا في هذا البار ونشرب حتى نثمل . . قلت له « حذار يا يوسف .. »

لكنه سار

صاحت النسوة ، وبكى الاطفال ، واهتاجت القرية. وكالعادة ، الذعر الم بها من جديد يا يوسف . لان الناس لاتأمن علىحياتها في مثل هذه الايام . قلت كيف تطاوع نفسك على الجلوس وانت تسمع كل هذا النحيب يا يوسف ؟

قالت اتركهم لوحدهم . فلينقذهم زامل . انسيت الهزء والكلمات البذيئة .

قلت .. لا يجوز هذا . حسنا سيأتي رجل القرية هكذا قالت وعليكم ان تلبسوا البراقع .. ولكن ..

معيوف . يا معيوف . عد يا معيوف المارد شارد ، والناس تريد الخلاص بأقصر وارخص الاثمان .. هكذا قالت .. قديما كان وجهها ينكسر خوفا ، ولم أعد ..

سرت بين الجموع المذعورة برأس مرفوع . لان الخوف غادرني يا يوسف منذ ان نذرت نفسي لحماية القرية . نعم . امي نذرتني ايضا . لكنني لم ارها ..

كيف تفعل هذا يا يوسف ؟

افعله ، وتقول هذا .. بكاء الاطفال لا أطيقه ، انه يحز بنفسي كثيرا قلت ما هذا سأطويه لكم !

اجتمع الناس خلفي من كل صوب . الشمس تتسع للقبضة ، أي لم تكن مختفية ، زوابع للرعد تستنجد من بعيد بهذه الحلقة المشتعلة ، ولكن الحفرة لا تتسع لجسدي ..

قالوا : هنا دخل

قلت : ان هذا حيوان دميم على ما يبدو لان الحفرة صغيرة .

قالوا .. كيف تقول هذا يا معيوف . لقد ترك في كل بيت مأتما وفي كل قرية اثرا لا يمحى .

صاحوا خلفي .. معيوف ماذا تفعل ، الحفرة لا تتسع لجسدك ، وهذا الحيوان لا تهزأ منه ، لا تقتله المدية ولا العصا ، بل لا يؤثر فيه أي سلاح .

«بصق في الارض ، وتناول الرفش وبدأ يزيل التراب من رأس الحفرة الضيقة ، كان العرق يتصبب من جبينه، ولكن الشمس تكورت اكثر من ذي قبل ، مد رأسه ، كان مضطربا . دمه يغلي وقلبه يرتجف عنيفا لم يكن خائفا لانه تعود مثل هذه الاشياء ومارسها كل سنة ، صراخ النسوة لا يزال يصر بمسامعه قويا . ولكن الرجال استعدوا من جديد وتسلحوا بمدياتهم وخناجرهم مشكلين حلقة دائرية حول الحفرة» .

هب صوت في اعماقه «ها هو يهرب يا معيوف ، الحق به» كان الحيوان يزحف بصورة سريعة . وكان معيوف يحث السير خلفه بصورة أسرع معتمداً على كوعيه ورجليه ، الا انه كانيقفبين فترة واخرى محاولا ان يزيح التراب عن رأسه ووجهه .. واخيراً التصق به . ضربه بقائمتيه الخلفيتين فأدمى صدره ويديه ، ولكنه لم يتركه ، الا ان الدم تدفق لزجاً على ذراعيه وعلى ملابسه .. ومسك به بقوة ، رفس الحيوان رفسات سريعة لكنه لم يفلح ، ثم رجع به زاحفاً الى الخلف وعندما وصل الى النهاية قذف به الى حيث يقف الرجال ، فانهالت الضربات عليه من كل جانب ، كان الحيوان السفير صامتا ولم يكن متأثرا بالضربات التي توالت على جسده . انفلت من بين الجموع كلب فانقض على الحيوان ، لكن الكلب سرعان ما ولى هارباً وهو يعوي ألماً ، لان ذنبه قد قطع .

قال رجل من عرافي القرية « الفريرة لا تموت الا بضربة على انفها» وفعلوا ذلك ماتت الفريرة ..

ما العمل يا يوسف .. كل شيء لا يموت ولا يستسلم بسهولة الا الانسان .

اياك والحديث هذا ..

ماذا افعل . هذه خبرة ثمانين عاماً مع الناس فخرجت بهذه النتيجة .

بماذا كوفئت يا معيوف ؟

كوفئت .. ها انت تريد سماع النهاية يا يوسف . سخروا مني كعادتهم «معيوف ابو الكطوف ، الصايع الضايع ابو الرضايع» .

لكنها قالت لي «انت خبز ذرة يا معيوف مأكول

مذموم»

سـار

«كانت الاشياء تتوافد على جسده الساخن بحمى المساء ، فيتقلب متعثراً ، الا انه لا يزال يتذكر تلك الغفوة المملة التي قذفت به الى طريق مليء بالاشواك والفضلات .

كل شيء كان يحسب له في ساعته ، الا انه لم يكن يتوقع مثل هذا المصير ، رغم كل ما كان يقاسيه من متاعب ، جراء الهزء الذي يحاك حوله من قبل بعض الرجـال الحاسدين ، والنساء الغيورات ، لكنه يدرك حاجتهم اليه، عند الشعور بالحاجة ، وما اكثر ذلك .. »

اذن ..

هاهو بدأ يفكر .. الحركة دبت برأسه وبجسده ..
لم تكن صدفة تلك التي دفعت زامل للتجاسر عليه امام كل رجال ونساء القرية ، وانما هي خطة مدبرة لتحطيم كبريائه ، الشيء الوحيد الذي يحتفظ بهفيهذه القرية .

قلت اتوعده بالقتل عسى ان يكف عن هذه الاهانات ، قال .. لا يستطيع فعلها .

وكأنه يعرف بأنني لا أستطيع فعلها .. فهو ابن عم الحبيبة ، و و وبقيت الكلمات ترن براسي كالطنين ...

سترون

قلت .. بل يجب ان يدفع الثمن ..

قالوا .. ها هو يقتلها .. اذن الحبيبة ماتت .. والحياة هي الثمن بل واغلى الاثمان .

« كان الظلام يعشعش في الزوايا كلص خائف .. تتوافد منه حالات من الاحلام المرعبة .. تتصارع مع صرير الرياح المتفجرة كالرعد .. و و .. وخفق قلبه بشدة كاد ان ينقلع من مكانه .

صاح
ها انت امامي وليس معك سلاح سوى الليل يا معيوف ؟

كانت الكلمات عميقة ، ترن قاسية كالحجر ، ارتعب الرجل عندما رأى اصراري في التقدم نحوه .. ولكنه . صاح ..

لم يكن يستغيث «اتعرف ذلك يا زامل ، ضربتني انا رجل القرية ،وقتلت فرحي ، تلك المرأة التي سهرت الليالي عملت كل شيء من اجل البقاء بجانبها ، حملت الاطفال واضحكتهم . رقصت في الحفلات . رفعت البيارق في المآتم ، ومثلت الشمر في أيام العزاء» .

ورنت مختنقة .

كانت المسحاة ، معلقة في الفضاء كقوس قزح . فانتشر الدم قطرات صغيرة . لامسني دافئاً ، وكانت الضربة كالرعد والدم بلون النيكل يبرق ازرق في الليل ، شعرت بأن القمر يضحك ، والنجوم تهزأ وهو امامي جسد بلا رأس .

جريت ركضاً . كانت القرية تعدو خلفي لاهثة ، ولم التفت الى الخلف لانها سقطت متعثرة ، والمقبرة بعيدة سمعتهم يقولون يجب ان يدفن معها .. ودفنوه معها .

ورفضت ذلك . لو كنت في القرية ، لو لم أهرب لوقفت بوجوههم ، ماذا افعل ، وفعلت ما جال بخاطري . اخرجته في الليل وقذفت به الى الماء ، وبعد ايام قليلة وجدوا جثته طافية وممزقة . مزقتها الاسماك الجائعة .. اوه خير طعام يا معيوف ..»

قالوا معيوف جن . طار عقله . لذا يجب قتله ، لقد اصبح عار القرية ، أمن اجل امرأة يفعل كل هذا .. يقال عضه ذئب مسعور .

كلا . لقد لعب عليه الطنطل في المقبرة .

ولكن .

كنت احبها ، هم لايعرفون . معنى ان يتولــع الانسان بشيء وينتزع منه بصورة وحشية .

واخيراً ..

اخيراً انقذفت والمدينة صندوق قمامة بلعني بأوساخه حمالا .. نساجا عامل بناء ، ولكنهـا لاتزال تضحك ، والقمر حيوان ظمآن خجل .قلت كلما احاول الصعود نحوه اسقط فيدمى وجهي ،لان السماء ملساء لا تنفع .

قلت ، اقذف به الى هذا الظلام لكي يغرق ، لكنـه يطفح كالجراب .. طفح .

تف فارغ .

ولكن المدينة بلعت احـلامي . وتقيأت القمـر والنجوم لكي يسخروا مني ..
وماذا بعد يا يوسف ؟
وتقول هذا ..
اصبحت اماماً في احد المساجد ، اتصدقون ذلك

نعم انا معيوف التايه ، المحلة لا تعرف عني شيئا ، سوى انني خرجت لكي ابيت في احد الجوامع فعثروا علـيَّ وتمسكوا بي .

الرجل الذي جلب الأمان للبيوت بصقت عليه ، قذفت به الى الطرقات والعراء .

قلت كان علي ان اصبح هكذا . فعلى يدي حلت كل الاشياء الصعبة ،البسوني العمامة ،وضعوا بيدي كتابا، فتجولت والناس تقبل يدي .

ولكني لا اطيق ذلك يا يوسف ، لانني تعـــودت الضحك ، بل ان يضحك حوالي . الاطفال . والنساء . الشيوخ . وبعد ..

ما العمل ؟ الحبيبة ماتت . وانا تشردت . وهذا هو الطريق الذي ملكته مرغماً . فالحياة صعبة . حمل ثقيل على كاهلي .

يوسف . من اجلها عملت كل هذا . قتلت زاملا وتشردت ، لكنها تركتني وتوارت خلف الصخور ، فالتراب خراب . والجسد متعب والرأس اثقال حديدية .

ثمانون عاماً يا معيوف وانا يوسف .. جررتها خلفي كان يجب ان افعل هذا منذ البداية .. واخيراً ..

اخيراً .. حلقت لحيتي وشاربي .

لماذا .. ؟

الا تعرف ذلك ، سنون طويلة وانا لم ار احــداً يضحك بوجهي . الاطفال يفرون هاربين من هيبتي ، لانني اعود مريضهم .

معيوف ..

تركوا اسمي يا يوسف رغماً عني ، ولم ارتــض بذلك . لانني بعت نفسي للزيف . اتعرف ذلك . الا لعنت يا زامل . كان عليك ان تتركها تعيش ولا تصفعني امام الرجال ..

ولكن

ولكن الخمرة تسري في اعماقي فتلسعها كالجمر . وعندما تدب في شراييني ، ابدأ بترديد الاغاني التي احببتها عبر حياتي . انا يوسف بل المعيوف ..

كان زامل يجالسني ، سأجعلك تشرب حد الثمالة، وسنسير سوية الى القرية ، القرية يا يوسف . تلك الجنة التي احببتها من كل قلبك . لان المدينة طاووس أعمى نزع ريشه ..

صحت .

زامل .. هل اتيت ؟ يا لك من ملاك عظيم فمد لي يدك اقبلها ، وانسى ما كان بيننا ، لان الفات مات ، ونحن رجال اليوم ، الا تسمع ذلك ، سنعود سوية يا زامل ، الطيور اخذت تغني ، والاغنام بدأت تثغو ، والسنابل اصبحت صفراء بلون الشمس ..

جورج ملعون هل تفرح معي ؟

الخمرة فعلت فيك كثيراً يا سيد مأيوف

يوسف الخمرة شلت اقدامك ، احرقتك ، معيوف ماذا تفعل الآن بعد كل هذا .. زامل خبيث ولهذا تركني وغادر لكي يدخل من ثقب القنينة ..

لكنني سأبقى كبيراً .. كبيراً جداً وسوف ارجع الى جنتي يا معيوف

المفاتيح

زهير علاف

يبدو الدرج ملتويا .. الظلمة تكتنف أرجاءه .. يصعد درجة .. اثنتين .. ثلاثا .. عشر .. عشرين .. مازال يصعد ، والساعة تدور ، والليل يمعن في الزحف..

تلمس الجدران .. عد الدرجات .. اراد أن يسلي نفسه .. غنى .. بحث عن صوته فلم يجده .. قدمه تتحسس الدرج بتمعن ، ويده متشبثة بالحاجز الحديدي باصرار ، وعيونه تبحث في أحشاء الظلمة عن الطريق ..

الطريق كانت ملتوية كأفعى ، مستقيمة حينا كمسطرة ، صاعدة مرة ، أفقية مرة .. ملتوية مرة أخرى .. بصيص من نور يغازل الجدران .. بحث عن مفتاح الضوء .. بصعوبة عثر عليه .. مسه بيده فصعقه التيار .. لكنه تحمل الرعشة الحادة .. واستمر ..

لو كان وحده في هذا الطريق لهان الامر ، لكنه كان يحمل حقائب مملوءة وثمينة .. والدرج لاتلمح له نهاية .. يمتط ويمتط .. والظلمة تتخلل أحشاء الظلمة ..

وقف لحظات في أحدى الزوايا .. ناء بحقائبه الثلاث .. احتكت بالجدران الخشنة ، فتجرحت قشرتها .. من حسن الحظ أنها لم تتمزق ..

الطابق الاول .. الساعة تدور بعنف .. عقاربها تكاد تصم أذنيه .. الطابق الثاني .. الثالث .. الرابع.. السابع .. العاشر .. الليل يكاد ينتصف .. والحقائب ثقيلة وثمينة ..

لابد أن يصل الى داره .. كي يضعها في خزائنها المناسبة ... سيندم لو وضعها في مكان غير مناسب .. أمانات .. والامانات حمل ثقيل ..

لم يعد يدري في أي طابق هو .. اختلطت الامور في ذهنه ... لكنه استمر في الصعود .. في السابع .. في التاسع .. في العشرين ... لايهم .. طرق احد الابواب .. يده تخبط بعنف .. عقارب الساعة تدفعه الى ضرب الباب براس حذائه .. بقبضة يده .. وبراسه في آخر الامر ..

كاد يتهاوى على الارض .. سمع صوتا باهتا من ثقب الباب .. « العين الساحرة » تدل على أن نورا هناك .. فرح .. كاد يرقص من الفرح :

— من
— أنا .. افتح .. افتح
— الباب مغلق .
— في أي طابق نحن ؟

لم يجب الصوت من خلف الباب .. بل سمع صوتا يترددفي زوايا الدرج المظلم : « ضاع الحساب .. لا تنظر الى الطابق .. انظر الى عقارب ساعتك »

أحس برهبة عظيمة تسحقه .. نظر الى عقارب الساعة .. انها تدور في حركة جنونية .. تمنى أن يبكي، فوجد أن دموعه قد جفت تماما .. أراد أن يصرخ ، ولكنه سمع صدى صراخه يتمزق في داخله .. صراخه كان نباحا مبحوحا .. سعل .. بحث عن علبة كبريت ليرى مواطىء قدميه .. مد يده الى جيبه فمست فخذه .. فخذه بارد .. والخوف يلتهم قلبه .. لكنه قرر الصعود ..

قدماه تتهاويان .. والحقائب يزداد وزنها مع كل خطوة .. والجدران تنفث ظلمة .. ربط حقائبه بظهره .. وراح يتحسس الجدران من جديد ..

التفت الى ساعته .. عقاربها الخضراء ما زالت تدور .. بجنون تلهث .. فك جلدة الساعة ، ومد رأسه من احدى النوافذ المظلمة .. ثم رمى بها .. بعد زمن طويل .. طويل سمع صوت ارتطامها بالارض .. وعندئذ تأكد أنه قطع مسافة بعيدة .. ولكنه لم يصل بعد .. فراح يتحسس الجدران من جديد ..

الجزائر



قصتان لمارسيل ايميه

ترجمة د. سامية احمد اسعد

ولد مارسل ايميه عام ١٩٠٢ في مقاطعة « لي جورا » ، في عائلة قروية قليلة المال كثيرة العيال . وبعد أن شب ، أصيب بمرض خطير اضطره أن يتنازل عن دراسة الهندسة . وعندما بلغ العشرين من عمره ، عمل في احدى وكالات الأنباء . وقال ، فيما بعد ، في هذا الصدد ، « كنت صحفيا متوسطا ، لانني لم أكن أنقل الا ما أراه فقط » . وأتاح له عمله هذه الفرصة لتنمية قدرته الفطرية على ملاحظة ، الآخرين ..

منذ عام ١٩٣٠ ، تفرغ ايميه للنشاط الأدبي . وقوبل بشيء من الفتور في بعض الأوساط غداة الاحتلال الألماني ، لكنه الآن يلقى اعجابا ملحوظا ، ويعتبره البعض واحدا من افضل كتاب جيله . ولمارسيل ايميه قدرة هائلة على ادارة الحوار لذا، نجحت مسرحياته نجاحا منقطع النظير . ونذكر من بينها « رأس الآخرين » (١٩٥٢) التي ترجمت الى العربية ، و « طيور القمر » (١٩٥٦) .

وايميه كاتب يعرف قيمة الغريزة ولا يحب أن يخدع . ويقبل بمنتهى البساطة وجود المخلوقات الخيالية في مؤلفاته . ويبدو أنه أعلن الحرب على ثقل الظل والخديعة التي تستتر تحت اسم الجدية، والطموح ، والتطلعات والمزاعم الزائفة ، والحذلقة ... الخ . تلك هي الموضوعات التي سعى اليها ايميه في مجموعة من المؤلفات المسرحية ، التي لا يقلل الضحك فيها من قوة الهجاء وعنفه

كتب ايميه ــ الوريث الشرعي لرابليه وموليير ــ الرواية والمسرحية . لكن قصصه القصيرة هي التي كشفت ، بلا أدنى شك، عن أقيم مواهبه وأكثرها ابتكارا . فالمجموعة المسماة « عابر الجدران » تشتمل على قصص ممتازة . وكذا «حكايات القط المعلق» التي تكاد تبلغ درجة الكمال . وفي كل هذا ، يكتشف القارىء تحت الخفة الظاهرية ، ابتسامة الحكمة الطيبة .

١ ـ محصل الزوجات

كان يسكن مدينة « ننجيكور » الصغيرة محصل يدعى جوتييه ــ لينوار ، يجد مشقة في دفع الضرائب المستحقة عليه . كانت زوجته تنفق مالا كثيرا عند « الكوافير » و « الخياطه » بسبب ضابط جميل من فرقة المركبات كان يمر أمام منزلها كل صباح ، ممتطيا صهوة جواده . كانت الزوجة تقابله مرات عدة في فترة ما بعد الظهيرة على أرصفة الشارع الرئيس للمدينة .

كانت مدام جوتييه ــ لينوار زوجة مخلصة ، لا تكاد تخطر على بالها فكرة خبيثة . كل ما هنالك انه كان يحلو لها أن تتخيل الخيانة الزوجية مع شاب أنيق مهندم . كما كان يروق لها أن تعرف أن مثل هذه التصورات لا تنطوي على شيء وهمي . بل بالعكس . كان أكبر كوافيرات « ننجيكور » يغسل لها شعرها ويصففه مرة كل اسبوع مقابل سبعة عشر فرنكا . هذا عدا التدليك والقص ، « والبرمانانت » اذا حل ميعاده.

لكن أكثر النفقات كانت من نصيب الثياب ، والتاييرات والمعاطف ، فكلها كانت من صنع مدام ليجري ، خياطة سيدات المجتمع الاستقراطي في ننجيكور . ولان زوجته لم تكن ارستقراطية كان المحصل يدفع « فواتير » الخياطة في الاسبوع الذي يتسلمها فيه ، حتى انه كان يجد نفسه خالي الوفاض عندما يحين وقت دفع الضرائب .

ومع ذلك ، لم يشك ابدا من كثرة نفقات زوجته ، بل كانت له طريقة لطيفة محببة في النظر الى أزيائها ، طريقة قد تؤخذ على انها ضرب من التشجيع . كان جوتييه لينوار رجل في السابعة والثلاثين ، يبلغ طوله مترا وسبعين سنتمترا ، أسود الشعر ، بيضاوي الوجه ، بني العينين ، متوسط الانف ، أسود الشارب، وعلى وجنته « طابع حسن » نبت فيه شعر خشن طويل .

كانت مهنة جوتييه ــ لينوار تشغله كثيرا ، حتى خارج ساعات العمل ، وكانت المشقة التي يتكبدها عادة في سبيل دفع الضرائب المستحقة عليه تحمله على الاشفاق على سائر الممولين . كان يلقاهم هاشا في مكاتب المأمورية ، ويعطيهم ، عن طيب خاطر ، مهلة لدفع المستحق عليهم . ويقول لهم : « أنا لا أضع السيوف فوق الرقاب » افعلوا ما تقدرون عليه . وعلى أية حال ، لا يكلف الله نفسا الا وسعها » . بل كان ينسى نفسه احيانا ويتنهد ويقول : « آه لو كان الامر بيدي ... »

كان المولون يفهمون هذه اللغة اللطيفة فهما تاما ولا يتعجلون الدفع بل كان بعضا منهم ، ممن يحيون حياة هادئة ، يتأخرون سنوات عدة . كان المحصل يحب هؤلاء المتأخرين اكثر من غيرهم ويعجبهم سرا ، ويتحدث عنهم بعطف وحنان . لكنه لم يكن جزءا من الآلة الادارية . لذا كان يضطر الى ارسال الاخطارات والانذارات ، والالتجاء الى « المحضر » وهو ممزق القلب . واذا قرر ان يرسل انذارا ، ارفق به ، في اغلب الاحيان ، خطابا لطيفا قصيرا يخفف بقدر الامكان من حدة العبارات الادارية. واحيانا اخرى، كان يندم للامر فيذهب الى احد المولين ، عند انتهائه من العمل ، ويقول له بابتسامة : « يصلك غدا انذار أرسلته لك . لا تلق اليه بالا . ففي استطاعتي ان انتظر قليلا » .

استأثر رجل واحد ، بوصفه مموِّلا ، من بين سكان مدينة ننجيكور بعداء المحصل المذكور . انه مسيو ريبوفوه المالك الثري الذي يسكن ذلك البيت الجميل الواقع في شارع موانيه ، وأول من يبادر الى دفع الضرائب ، دائما كان يذهب في نفس اليوم الذي يتسلم فيه خطاب بمصلحة الضرائب الى المأمورية ، ويقول مازحا :

« جئت ، يا مسيو جوتييه ، لا سوى الامر . لكل ذي حق حقه ، اليس كذلك ؟ انا لا احب الامور التي تطول » . ويخرج من محفظته حوالي ستين ورقة نقدية، ويعد ، بصوت عال : واحد ، اثنين ، ثلاثة ، أربعة ، حتى الورقة الستين أو بعدها .... ويأخذ الباقي ، ويضع الايصال في جيبه ، ويستجدي كلمة رضى وعلى شفتيه ابتسامة فرحة تنم عن ارضائه لضميره ، ويقول :

« ها انذا قد حططت عني هذا الحمل الثقيل ، حتى العام القادم » . لم يتمكن المحصل أبدا من الضغط على نفسه وقول كلمة لمسيو ريبوفوه . بل كان يحييه ببرود ويعود الى أوراقه ، ويرميه بنظرة حانقة عندما يراه يدور على عقبيه ويتجه الى الباب .

ذات عام ، عام ١٩٣٨ ، مر المحصل بضائقة مالية. حدث ما يلي : كانت مدام جوتييه — لينوار سائرة في الشارع الرئيسى ، ذات يوم ، عندما رات ضابط فرقة المركبات وهو يقتفي أثر أرملة شابه تجردها نظراته من ثيابها ، بالمعنى الحقيقي للكلمة . في اليوم التالي ارسلت مدام لينوار الى الضابط خطابا غفلا من الامضاء تقول له فيه أن الارملة الشابه مصابة بمرض سرى . ثم ذهبت الى مدام ليجرى ، وطلبت اليها أن تحيك لها ثوبا من الصوف، «سبور» وتايير تويد «وتايير» «كريبدى شين » ، مع ما يلزم من « البلوزات » ، ومعطف بنفسجي اللون بجيوب « تركيب » . اضطر المحصل ، لكي يواجه هذه النفقات ، الى انفاق مبلغ كان قد ادخره ليدفع منه الضرائب المستحقة . لم يأبه كثيرا للامر .





اذ كان يتكون لديه ، كل عام ، مبلغ احتياطي يبدد قبل حلول شهر اغسطس . كل مافي الامر انه لاحظ أن الامور سارت اسرع من المعتاد . وقال لنفسه أن زوجته حاكت من الثياب ما يكفيها لمدة عام على الاقل . لكنها اشترت ، بعد ذلك بشهر واحد ، ستة قمصان حريرية ، واربع بيجامات حريرية ، وستة سراويل حريرية ، وحزامين من قماش حريري مطاط ، واثنى عشرة زوجا من الجوارب الحريرية ، وزوجين من « الشباشب » ، واحد ابيض ، والآخر وردي اللون .

وفي أمسية من أمسيات شهر أكتوبر ، غادر المحصل مكتبة وقد ارتسمت على وجهه عبارات الالم . كان المطر قد أخذ يتساقط عندما وصل المحصل الى ميدان « لابرنبيل » التي تلقى عليه واجهات المحلات ضوءا قويا . اتجه المحصل الى مبنى مصلحة البريد الواقع على ناصية الشارع الرئيسي ، وتوقف امام صندوق الخطابات ، وأخرج من جيبه قطعة مستطيلة من الورق الاخضر قرأ ما فيها عدة مرات . كان الخطاب انذارا أرسله لنفسه فتردد لحظة ، ثم وضع الخطاب في الصندوق ، والحق به كومة من الانذارات الموجهة الى ممولين آخرين .

ظل المطر يتساقط . واحتقن وجه المحصل الذي اخذ ينظر الى ما في الميدان من حركة ، والمظلات المتراقصة على الارصفة والسيارات البطيئة السائرة على البلاط اللامع . وتصاعد من المدينة المبتلة في المساء صوت مكتوم سمعه المحصل وكأنه شكوى الممولين المهددين بالدفع او الحبس . ولمح المحصل بين المسرعين رجلا يجرى ويرفع ياقة معطفه ، وعرف فيه الحلواني بلونشون الذي ارسل اليه انذارا لتوه . أخذت مسيو جوتييه حمية التضامن ، فجرى هو الآخر ، ودخل وراء بلونشون الى قهوة « لى سنتر » ، حيث وجد في القاعة الكبرى ما يربو على العشرين زبونا وهم يثرثرون ويلعبون الورق .

جلس الى جوار الحلواني ، وشد على يده بحرارة لم يدرك لها هذا الاخير كنها ، على ما يبدو ، لانه رد بقوله صباح الخير وهو شارد البال ، وأخذ يتابع بنظراته اللاعبين الجالسين حول المائدة المجاورة . كان مسيو ريبفوه الممول « المستعجل » دائما قد جلس على كرسي الى جوار مائدة اللاعبين ، وكان هو أيضا يتابع اللعب وهو يدخن غليونه . زاد وجود هذا الرجل من احساس المحصل بالالم لما ينتظر المواطنين الذين تلاحقهم مصلحة الضرائب ، فمال على بلونشون وقال له بصوت خافت :

ـ رايتك وانت داخل الى القهوة . وجريت وراءك . أردت ان انبئك بأنني أرسلت لك انذارا . ارجو ان تفهم تماما انني اضطررت الى فعل ذلك . لكن ، ما عليك لا تنزعج كثيرا للامر ....

بان على بلونشون الضيق ، بطريقة واضحة .
وقال بصوت عال ، بعد أن فكر في الامر مليا :
ـ أرسلت لى انذارا ؟ هكذا ؟
ـ ما باليد حيلة ! هناك نظام لابد من أن أخضع له . ولا تظن انني افعل هذا وانا فرحان .
واضاف في تواضع :
ـ بل لابد من أن اخضع له مرتين ، لانني ممول، انا ايضا .

لم ينتهز بلونشون الفرصة الاخوية الناتجة عن هذا التقارب . فضلا عن أنه كان يظن أن للمحصل ، بحكم مركزه ، تسهيلات مشتبه في أمرها ، هذا اذا كان لا يظن أن المحصل لا يدفع شيئا على الاطلاق . التفت الى مائدة اللاعبين ، وقال في مرارة :
ـ نبأ سار ! سأتلقى انذارا من المحصل !
فجأة أخذ اللعب في الفتور ، ونظر اللاعبون الى المحصل نظرة تنم عن عدم الثقة . وسأله أحدهم :
ـ لاشك في أنني سأتلقى انذارا أيضا ، عما قريب؟
أخذ صمت المخاطب على انه اعتراف . وارتسمت على وجه اللاعب علامات الضيق وقال :
ـ لا مفر . لابد من الاستسلام .

وبدا وكأنه يسلم بسهولة بفكرة حلول أجل الدفع هذا . لم يكن بلونشون ، هو الآخر ، من أولئك الذين يضنون أنفسهم من أجل انذار . لكن كليهما أحس بريح الاجبار والقهر وهي تمر ، واتخذ موقف الدفاع من غير أن يفكر في الامر ، ووجد لدى الرواد الجالسين حول الموائد المجاورة صدى لكلماته . تحدث هؤلاء الرواد عن مطالب مصلحة الضرائب في شيء من الجفاء، ولم يلقوا التبعة على المحصل مباشرة . لكن ، لم يسمح له شيء من الاقوال التي تبادلوها بالنطق بكلمة تبرئه كان اللوم مضمرا ، أو بالاحرى غنيا عن البيان فلأنه موظف في مصلحة الضرائب ، أعتبر طبعا شريكا للمصلحة في قسوتها وظلمها . وربما حال الحذر وحده دون مؤاخذته على ذلك بالذات .

تحمل المحصل مهانة هذا الخلط وهو صامت . وتمنى لو اتيحت له فرصة للحديث عن قلقه الخاص كممول ، ومشاركة هؤلاء القوم المعادين احساسهم بالتمرد ، أو على الاقل بالقلق نحو الآلة الضريبية . لكن وظيفته اثقلت عليه وخنقته . القى مسيو ريبفوه براسه الى الوراء ، واخذ يدخن غليونه ، ويمسك به بين يديه، ويستمع الى عتاب الجيران ، في صمت . ولمعت شعلة ساخرة في عينيه اللتين دابتا على البحث عن نظرة المحصل لتلمحا فيها انعكاس أفكاره . لكن المحصل لم يرتلك النظرة ، وظل جاهلا بالتعاطف الصامت الذي يكنه له مسيو ريبفوه .

لم يحتمل هذا الاخير الامر . وأتاح له خاطر عن بلونشون ـ خاطر متعلق بمكر الدولة وخداعها ، خاطر خاله هذا ما اكثر من سواه ـ فرصة للتدخل . فعل ذلك باتزان ، وقد ارتسمت على شفتيه ابتسامة صديقه وجهها للمحصل . قال أن الضريبة ضرورة حيوية للأمة، وأن المواطنين لا يمكن أن يتخلوا عن أدائها دون المساس بمصالحهم . وبين بوضوح كيف تدين تجارة الحلوى ، مثلا ، بازدهارها لنظام ضريبي يقظ : لو لم تجد الدولة تحت تصرفها الاموال اللازمة لصيانة الكنائس لتهدمت هذه الاخيرة . ولو لم يتمكن المؤمنون من الذهاب الى الكنيسة ايام الآحاد لما تمكنوا من شراء الجاتوه والحلوى عند خروجهم من القداس . واختتم قوله بالثناء على حماس محصلى الضرائب المتواضعين الساهرين على حسن سير النظام الاجتماعي . وقبل أن يضع غليونه بين أسنانه نظر الى المحصل نظرة متواطئة حنون. أحمر وجه جوتييه ـ لينوار، وتصبب عرقه خجلا. لقد ملأ تعاطف مسيو ريبوه معه ومساندته له قلبه بالمرارة . وامتلأ صدره بالاحتجاج العنيف . لكن ضميره المهني حال دون ثورته على الكلمات الحكيمة المتزنة التي نطق بها توا هذا الممول النموذجي .

استمع الجالسون الى مسيو ريبفوه بانتباه واحترام، فمكانة الرجل جعلت لكلماته وزنا . واذا كانت لا تضع حدا ، فهي على الاقل تتلافى المعارضة . ساد الصمت وسأل بلونشون المحصل عما يريد أن يشربه ، ليثبت أن تدخل مسيو ريبفوه قد اتى ثماره . تهرب المحصل من الموقف ، وحيا الحاضرين بكلمات خجلة تعثرت في فمه . وابتعدوهو يحس بنظرات الدهشة العطوفة الساخرة وهي تثقل على كتفيه .

غادر المحصل ميدان « لابرنبيل » ومازالت المظلات تمر فيه ، ودخل شارعا خاليا . لم يأبه للمطر . بل استعاد أحداث وقفته القصيرة في القهوة . بدا له أن من الصعب عليه أن يفسر مشاعر العنف التي تولدت في نفسه حيال مسيو ريبفوه وأوشكت أن تنفجر بكراهيته لهذا الرجل فحسب . وأحس أن لهذه المشاعر أسباب اخرى ، لكن احترامه لمهنته حال دون استسلامه لفحص ادق وأعمق . ورأى أن هذه الاسباب من الخطورة بحيث حاول جاهدا الا يفكر فيها . وظن أن بوسعه أن يغير الموضوع بتفكيره في شئون حياته العائلية . لكن الامر ادى به الى ذات السؤال .

اعاد ضيقه المادي الى ذاكرته الانذار الذي وضعه لتوه في صندوق الخطابات ، ذلك الانذار الذي سيصل اليه صباح اليوم التالي . وكان هذا الخطر السائر ليلا ببطء شيئا غريبا لم يخل من السخرية . كان بمثابة مفاجأة ادخرها المحصل لنفسه . كان من الممكن أن يدس الانذار في جيبه وكأنه تسلمه ، بدلا من أن يضعه في صندوق البريد . لكنه اراد أن يعطى لنفسه مهلة : ليلة وهمية . وبينما هو سائر في الشوارع العتمة ، تعلقت آماله بتأخير في توزيع البريد وكأن هذا التأخير ـ

لو فرضنا أنه حدث ـ يستطيع ان يغير من الموقف شيئا . وظل يفكر . واذا به يكتشف صدفة معنى الاحتجاج العنيف الصامت الذي ملأ قلبه منذ لحظة : مسيو ريبفوه رجل سعيد يدفع ما عليه من ضرائب ولا يتأخر يوما ، أو حتى ساعة ، رجل لم يستبق لنفسه أبدا مفاجأة زائفة . فهو ، اذ يفي بدينه في التو واللحظة، لا يعرض نفسه للنسيان ، اراديا ، كسائر المولين ، ففكرة الواجب ، حتى لو كان واجبا ضريبيا ، لا يمكن ان تنفصل ، في ذهن محصلنا هذا ، عن فكرة الغواية والتردد ومعاودة الكرة والخطر .... ان مصلحة الضرائب عندما لا تطالب بالسداد مباشرة ، تمنح المول شيئا من الحرية في التصرف في ماله ، تمنحه فترة اختيار يستطيع أن يرتكب خلالها الحماقات وينفق مال الضرائب في السيىء من الامور ... لكنها ، في الوقت نفسه ، تمنحه فرصة للتغلب على كافة أنواع الغواية واداء واجبه الضريبي على أكمل وجه . وبما أن مسيو ريبفوه يدفع نقدا وفي الحال ، فهو يهرب من هذا الاختيار الصعب المنال ولا يؤدى الا جزءا من واجبه ، الجزء الاصغر والاتفه . غمغم مسيو جوتييه اذ ادرك ذلك ، وقال : « الخنزير ! طالما شككت في أمره . هذا الرجل لا يؤدي واجبه كممول » . وبينما هو يقول ذلك ، لمح نور بولفار ويلسون الذي يضيء جدران المنزل الصغير الذي يسكنه .

في صباح اليوم التالي كان المحصل يتناول افطاره بصحبة زوجته عندما قدم ساعي البريد بالانذار . فتح المحصل الخطاب وقال في وجل :

ـ تلقيت انذار بدفع الضرائب المستحقة علي قبل أول نوفمبر .

دهشت الزوجة وقالت :

ـ انذار ؟ ومن ذا الذي أرسله ؟

ـ المحصل ـ انا متأخر هذا العام .

ـ كيف ؟ أترسل لنفسك انذارا ؟ يا للحماقة !

ـ ولماذا لا ارسل لنفسي انذارا ؟ أتظنين انني سأستغل موقفي وأعطي لنفسي مهلة اضافية ؟ انا ممول ، شأني شأن الآخرين تماما .

ـ ولمع في عيني جوتييه ـ لينوار وميض من الفخر والكبرياء ، وردد قوله :

ـ شأني شأن الآخرين تماما .

اكتفت الزوجة بهز كتفيها ولم تبال ، وظنت ان هذا الانذار ارسل عن طريق البريد ليكون حجة يستند اليها زوجها في حثها على الاقتصاد والتوفير . واتخذت موقف يستعد لتلقي درس لكن الدرس لم يأت . فأشفقت على زوجها وقطعت الصمت بقولها :

ـ لقد انفقت الكثير على أزيائي . وآسف لذلك .

لكن الزوج احتج قائلا :

ـ لا . لا . لابد من أن تكوني أنيقة . أنت لم تمتلكي شيئا « على الفاضي » . تنهدت مدام جوتييه ـ لينوار وتأثرت لاسف زوجها . وقبلته في حنان قبل أن يذهب الى مكتبه . وظلت وحدها ، استأنفت بعض استعدادات بدأتها بالامس . وفي حوالي العاشرة صباحا أطلت من النافذة . وعندما مر ضابط فرقة المركبات على جواده، قفزت من النافذة واستقرت وراءه ، وفي احدى يديها حقيبة ، وفي الاخرى قبعة . وهمز العاشقان جانبي الدابة التي انطلقت بهما نحو معسكر من معسكرات ناحية الشرق . بعدها ، لم يتحدث أحد ابدا عن مدام جوتييه لينوار .

عندما عاد الزوج في الثانية عشرة ظهرا ، علم بما تم عن طريق خطاب جاء فيه : « انى راحلة الى الابد مع حبيب القلب » .

بكى المحصل كثيرا في ذلك اليوم ـ وفي الايام التالية ايضا . وفقد الشهية وهجره النوم . وأخذ يضمحل ، وأصيب رأسه بتعب فائق صحبته ألوان شتى من الافكار الغريبة : خيل اليه ان مصلحة الضرائب اخذت زوجته واتهم المصلحة بالحجز على زوجته بدون سابق انذار . وأرسل لنفسه أكثر من مرة بوصفه ممثلا للضرائب طلبات في هذا الشأن ، ورد عليها بنفسه قائلا ان المختصين سينظرون في القضية . لكنه لم يرض بهذه الاجابات العائمة ، وقرر أن يزور نفسه في مقر المأمورية. ووصل ذات صباح الى المكتب قبل التاسعة بقليل ، واتجه في الحال الى حجرة صغيرة اعتاد ان يستقبل فيها المولين الذين يلتمسون مهلة . أمسك بقبعته وجلس على الكراسي الخاصة بالزوار ، في مواجهة الفوتيل الخشبي اللامع ، وتفصله عنه مائدة وقال :

ـ سيدي المحصل ، لقد ارسلت اليك ثلاثة طلبات خاصة بالحجز على زوجتي في اكتوبر الماضي . وبعد أن درست اجاباتك رأيت أن لابد لى من الحديث معك لايضاح الامر . ولتلاحظ انني لا اناقش جوهر الموضوع، فانا معترف طبعا بأن للضرائب الحق في الاستيلاء على زوجتي . اوكد هذه النقطة ياسيدي المحصل . ولا أود ان يشك في أحد . أو يعتقد انني اريد ان اقيم من نفسي قاضيا او ناقدا . طبعا ، احببت زوجتي وشغفت بها . لكن ، لم يكن ليخطر على بالى ابدا ان أهرب من هذا الواجب الضريبي الجديد . يكفي ان المصلحة قررته ولا دخل لي في الاسباب التي دفعتها اليه . فاذا ناقش المولون حرية الدولة في التصرف في زوجاتهم ، استطاعوا ان يمتنعوا ايضا عن دفع الضريبة . تخيل ماقد يترتب على ذلك ! لا ، ان ما يسوءني انما هو عدم احترام القانون من الناحية الشكلية . انا لم اتلق يا سيدي المحصل ـ واظن ان هذا يدخل في نطاق اختصاصك ـ اى انذار خاص بدفع زوجتي كضريبة ، ولم يسبق عملية «الحجز»

اى اجراء من قبل المحضر . انا لا اتحدث عن الضرر الذي لحق بسمعتي كممول ، نتيجة لهذا ، وانما أقول أن عاطفتي جرحت جرحا خطيرا . كان في استطاعتي أن استمتع بزوجتي بضعة أسابيع أخرى ، لو ان المهلة الطبيعية التي يمنحها القانون أعطيت لى . لكنى لم اتلق هذا الانذار . ومن الواضح أن هذا الاجراء غير قانوني . وبالتالي ، أطلب يا سيدي المحصل تعويضا من الجهة المختصة ، وآمل الا يسوّك هذا .

قال جوتييه — لينوار ذلك ثم نهض ووضع قبعته على الكرسي ، وانتقل الى الناحية الاخرى من المائدة ، وجلس في « الفوتيل » الخاص بوظيفته ، وفكر في الامر مليا ، ثم أجاب بلهجة المتساهل .

— لا أنكر يا سيدي أن بعض المخالفات القانونية قد ارتكبت . أكان سهوا ؟ أم خطأ متعمدا ؟ التحقيق وحده هو الذي يمكن أن يقرر ذلك لكني انصحك بالحاح بعدم المطالبة بهذا التحقيق وان كان من حقك أن تطالب به . فالمضايقات التي قد تنجم عنه بالنسبة لادارتنا قد تكون معقدة للغاية ، وقد تؤدي الى اهتزاز مكانتها وسلطتها . فصحف المعارضة ، وهي دائما على أهبة الاستعداد لنشر الفضائح ، لن يفوتها الامر ، ولن ترضي انت بهذا يا مسيو جوتييه ، ولن يقبله ولاؤك لمصلحة ... الضرائب . وماهي الفائدة التي قد تعود عليك ؟ أعلم انك تأمل ان ترد اليك زوجتك لمدة خمسة أو ستة اسابيع . لكنك ادرى ببطء مثل هذه الاجراءات . وقبل أن تنتهي ، تكون السنين قد مرت ، عشرات السنين ، ولا تنسى أن زوجتك ستكون عجوز تجعد وجهها وسقطت اسنانها وأسود جلدها واصلع راسها ، اذا عادت اليك آنذاك . أو ليس من الافضل أن تحتفظ بذكراها كامرأة جميلة شابة ؟ هيا ! انت موظف ، وعليك أن تكون مثالا للشجاعة . وبالمناسبة ، أود أن أقول لك أن ملحوظات خطابك الاخير ، الخاصة بعدم المساواة في المعاملة بينك وبين مسيو ريبفوه قليلة التعقل صحيح أن مسيو ريبفوه لا يحسن الوفاه بالتزاماته كممول ، وأشكرك لانك لفتت نظري الى هذه النقطة لانني انتويت أن أعيد النظر في الامر .

فنهض المحصل ، واخذ القبعة من على الكرسي ، وذهب وعلقها . وانتهى الحديث .

ذهب مسيو ريبفوه صباح اليوم التالي الى مقر المأمورية . كان ممسكا بورقة ويبدو عليه الانفعال الشديد . استقبله المحصل ببشاشة تفوق المعتاد ، وسأله عن سبب مجيئه .

أجاب الزائر وهو يمد له الورقة :

— شيء لا يصدق لقد تلقيت أمرا بدفع زوجتي لمصلحة الضرائب قبل ١٥ نوفمبر من هذا العام . لا يمكن أن يكون ذلك الا خطأ .

— لنتبين جلية الامر . هذا أول انذار تتلقاه ؟

— نعم

— كل شيء اذن على ما يرام .

قالها المحصل بابتسامة هادئة

اندهش مسيو ريبفوه في البداية ، وبان ذلك في عينيه . وفي النهاية ، استطاع ان ينثنى ويقول :

— هذا شيء مريع ! يأخذون زوجتي ! ليس هذا من حقهم .

— وما العمل ؟ انها النظم الضريبية الجديدة . آه ! عارف . هذا شيء صعب صعب جدا .

قال مسيو ريبفوى :

— لا أصدق هذا ! يأخذون زوجتي ! ولماذا زوجتي انا ؟

— للاسف ! لست الوحيد الذي طلبت اليه هذه التضحية . هناك ممولون آخرون تلقوا مثل هذا الانذار . انا نفس « دفعت زوجتى » هذا أمر صعب جدا . لكن أيه ، لابد من الاستسلام . نحن نعيش في زمن قاسى ...

قال مسيو ريبفوه :

— وانا الذي واظبت دوما على دفع ضرائبي ؟

— ولان مصلحة الضرائب عرفت عنك يا مسيو ريبفوه الدقة في المواعيد وعدم التأخير في الدفع لم تتردد في ادراج اسمك في أول القائمة لكن ، اذا كان لي أن أقدم لك نصيحة ، لا تتعجل الدفع هذه المرة بالذات واستغل المهلة الممنوحة لك .

هز مسيو ريبفوه رأسه واخذ يفكر . وبدا له الامر اقل غرابة مما تصور . فمثال المحصل ، وتأكده من أن ممولين آخرين سيمرون بنفس التجربة جعلوه يتقبل فكرة التخلي عن زوجته لمصلحة الضرائب . وعندما فكر في عظمة تضحيته هذه ، ذهبه الامر الى حد العطف على نفسه والاعجاب بها لدرجة أن حرارة البطولة تصاعدت الى وجنتيه باختصار ، لم تكن امرأته جميلة أبدا ، بل كانت مكتئبة النفس . لم يعترف بذلك بينه وبين نفسه ، لكنه أحس في قرارتها انه على استعداد للتنازل عن زوجته بسهولة . فشد على يد المحصل وتصاعدت من صدره تنهيدة مفتعلة الى حد ما .

قال المحصل :

— لابد من أن تكون شجاعا .

واجاب مسيو ريبفوه وهو يبتعد :

— سأبذل كل مافي وسعي .

وبينما هو سائر في شارع ليفيناه ، فكر مسيو ريبفوه في فضول في رد فعل الممولين عندما يفاجئون بهذا الاجراء الجديد . وسار متنزها في المدينة . لم يلحظ فيها شيئا غير عادي . وفي المساء ، في قهوة «لي سنتر» ، تواجد بين الشاربين نصف دستة من الرجال الذين تلقوا انذارات . استمع ريبفوه اليهم وهم يقهمون — طبعا — مصلحة الضرائب بالوحشية في مرارة . لكن لهجة هذه الاتهامات كانت أقرب الى البكاء منها الى التمرد . شرب الرجال اكثر من المعتاد ، وكان بعضهم قد ثمل عندما حانت ساعة العشاء . حاول الحلواني بلونشون — وهو

ارمل منذ عام – أن يحمل المولين على التمرد ، لكنه لم يفلح فقال للحداد بيتيه :

– لن تعطيهم زوجتك طبعا ؟

فاجاب بيتيه :

– مادام لابد من ذلك .

وردد آخرون من بعده

– مادام لابد من ذلك .

في صباح الخامس عشر من نوفمبر ، اصطف ما يقرب من ثلاثين زوجا وزوجة امام باب المأمورية ، وقد تأبط كل ممول ذراع زوجته التي جاء بها ليدفعها كضريبة وارتسمت علامات الالم والاستسلام على الوجوه. وبطل الكلام ، وان وجد فبصوت خافت ومن اجل تبادل الوعود الاخيرة . وفي الداخل ، جلس المحصل واخذ يحصل الزوجات بمساعدة احد المستخدمين . كانت القاعدة قد قسمت الى قسمين بحاجز خشبي . ومال المستخدم على دفتره ، اخذ يقيد المعلومات الخاصة بكل زوجين يتقدمان لشباك التحصيل ويعد لهم ايصالا. وكان المحصل يطلب من الزوجة ، بعد ذلك ، أن تنتقل الى الجزء الآخر من القاعة ، وراء الحاجز الخشبي ، ويسلم ايصالا للزوج ، ويصرفه بكلمة اشفاق . وكونت الزوجات اللواتي اصبحن ملكا لمصلحة الضرائب مجموعة صامتة قبعت في الجزء الذي حرم على الجمهور دخوله ، واخذن ينظرن الى زوجات المولين اللواتي يدخلن ويزدن جمعهن الحزين .

في حوالي الحادية عشرة ، توقفت سيارة أمام مبنى المأمورية . وتجمهر حولها الجمع . لقد شاءت الصدفة أن يمر وزير الخزانة ، وبرفقته رئيس مكتبه ، في ذلك اليوم ، ببلدة تنجيكور ، وهو في طريقه الى الدائرة التي انتخب نائبا لها . وعندما نظر من باب السيارة ، اندهش اذ راى مثل هذا الحشد أمام باب مأمورية للضرائب . ودفعه الفضول الى استطلاع حقيقة الامر .

استقبل المحصل الوزير ورئيس مكتبه بلا ادنى حرج . واعتذر عن استقباله لهم وسط هذا الحشد من المولين ، وقال وهو يبتسم :

– لكني لا أجرؤ ، مع الاسف . فهذا دليل على ان تحصيل الضرائب يسير سيرا حسنا . انظر ، يا سيدي الوزير ، لقد حصلت خمسة وعشرين زوجة .

نظر كل من الوزير ورئيس مكتبه الى الآخر بدهشة بالغة ، وعندما سئل المحصل عن الامر ، قدم ما يلزم من شرح وتفصيل . وعندما انتهى من الكلام مال رئيس المكتب على الوزير قال له بصوت خافت « انه مجنون تماما » .

قال الوزير :

– هيه ! هه ، هه ، هه !

واهتم بالامر اهتماما بالغا. فحص قطيع الزوجات. وعندما نظر الى اجملهن ، قال لنفسه : ربما كن مصدرا هاما لايرادات الدولة . ولم يغب عنه أن الغالبية منهن ذهبن لتلبية نداء المحصل وقد تحلين بابهى مالديهن من حلى ومجوهرات ، نتيجة لنظرة نسائية بحتة . فكر في الامر طويلا ، واحترم رئيس المكتب هذا التفكير ، وفهم الافكار التي تدور بخلد الوزير ، ونظر الى الازواج الذين ينتظرون بصبر نافذ نهاية الزيارة الوزيرية ليتقدموا للشباك .

لاحظ ذلك وقال :

– ياله من نظام رائع يبديه هؤلاء القوم .

وغمغم الوزير :

– فعلا أنا مندهش جدا للامر .

تبادل الرجلان نظرة ذات معنى . بعدها ، شد الوزير على يد المحصل بحرارة ، والقى بنظرة اخيرة الى الزوجات اللاتي حصلتهن المصلحة ، وعاد الى سيارته .

مر يوم على هذا اليوم المشهود . وبعدها ، علم الناس ان جوتييه – لينوار رقى الى الدرجة الاولى . وتحدث وزير الخزانة عن مشروع واسع النطاق يعد تجديدا شاملا للنظام الضريبي . واعلنت الحرب .....

٢ – عابر الجدران

كان يسكن مونمارتر ، في الدور الثالث من المنزل رقم ٧٥ مكرر الواقع في شارع اورشومب ، رجل ممتاز يدعى دوتيول ، وهب موهبة فريدة من نوعها عبور الجدران بلا عناء . كان يلبس « البينوكل » يطلق لحية قصيرة سوداء ، ويعمل موظفا « درجة ثالثة » في وزارة التسجيل ، ويذهب الى عمله بالاتوبيس في الشتاء ، وسيرا على الاقدام في الايام الصحو .

كان دوتييول في الثالثة والاربعين عندما اكتشف قدرته هذه ذات مساء فوجىء بانقطاع التيار الكهربائي وهو في ممر الشقة الصغيرة التي يسكنها وحده . فلتمس طريقة في الظلام الدامس ، وعندما عاد التيار ، وجد نفسه عند السلم . حمل هذا الحادث دوتييول على التفكير ، خاصة أن باب الدخول كان مقفولا بالمفتاح من الداخل ، ضايقته قليلا تلك الموهبة الغريبة التي لا تتفق على ما يبدو ، مع اى من آماله . وفي اليوم التالى لهذا الحادث–وكان يومعطلة رسمية، ذهبالى طبيبمن اطباء الحى وعرض نفسه عليه .

استطاع الطبيب أن يقتنع بان دوتييول يقول الحق، وبعد الفحص ، اكتشف موطن الداء : تجمد دائري في جدار الغدة الدرقية . فأشار على المريض بالاجهاد المفرط ، وابتلاع بودرة هي مزيج من دقيق الارز وهرمونات « السنتور » بمعدل قرصين في العام .

والسنتور كائن اسطوري نصفه انسان ونصفه حصان .

بعد ان ابتلع دوتييول قرصا من هذا الدواء ، وضعه في أحد الادراج ونسيه تماما . أما عن النشاط المفرط ، فقد كانت تحكم عمله كموظف عادات لا تتفق وأى افراط ، وبعد مضى عام لم تكن قدرة دوتييول على المرور عبر الجدران قد مست بسوء . لكنه لم يستعملها أبدا اللهم الا سهوا ، أحيانا ، لانه لم يكن مولعا بالمغامرات أو شطحات الخيال . وربما بلغ رجلنا الشيخوخة في ظل عاداته السلمية هذه ، دون أن تغريه الرغبة في تجربة موهبته ، لولا وقوع حادث خارق للعادة قلب حياته فجأة راسا على عقب استبدل رئيسه في العمل ، مسيو مورون ، بآخر يدعى ليكوبيه . ومن أول يوم لم يرق للرئيس الجديد أن يلبث دويتيول ، « البينوكل » مطلقا لحيته المغبرة السوداء . فتظاهر بمعاملته على أنه شيء عتيق ثقيل قذر الى حد ما . واخطر ما في الامر انه ازمع أن يدخل على قصة اصلاحات عظيمة المدى ، كان قد مضى على دوتييول عشرون عاما وهو يبدأ خطاباته بالعبارة الاتية : (ردا على خطابكم المبجل المحرر في ... وعلى سبيل التذكار ، بالاشارة الى الخطابات المتبادلة بيننا قبل ذلك ، يشرفني أن انهى اليكم أن ..) راى مسيو ليكوبيه أن تستبدل هذه العبارة بأخرى أمريكية الطبع .. (ردا على خطابكم المحرر في ... انهى اليكم أن ..) حاول ديتيول أن يتعود هذا الاسلوب في كتابة الخطابات ولكنه لم يستطع . كان يعود رغماعنه الى الطريقة التقليدية باصرار آلى اكسبه عداء رئيسه الذي كره هذه الارادة الرجعية التي تهدد نجاح اصلاحاته . فنقل ديتيول الى حجرة صغيرة منعزلة نصف مظلمة ملتصقة بمكتبه ، بابها يفضى الى الممر ومازالت كلمة « مخزن » مكتوبة عليه بالخط العريض . قبل ديتيول هذه الاهانة التي لم يسبق له أن تلقى مثلها بقلب مستسلم . وعندما عاد الى البيت ، قرأ في الجريدة عن حادثة دامية ، أدرك أنه يحلم بأن مسيو ليكوبييه هو الضحية .

ذات يوم ، دخل الرئيس فجأة الى حجرة دوتييول المنعزلة ، وشهر في وجهه خطابا ، وأخذ يصيح بملء فيه :

« اكتب هذه » الخرقة « من جديد . اكتب من جديد هذه » الخرقة « التي تسيىء الى شرف مكتبى » .

ود دوتييول لو أنه احتج . لكن مسيو ليكوبيه وصفه بأنه « صرصار روتينى » بصوت كالرعد . كان دوتييول متواضعا ، لكنه كان عزيز النفس أيضا . بقى وحده في غرفته . واشتدت الحرارة ـ وفجأة ، وقع فريسة للالهام . نهض من مجلسه . ودخل في الحائط الذي يفصل مكتبه عن مكتب رئيسه . لكنه دخل فيه بحذر ، وبحيث لا يظهر الا رأسه من الناحية الاخرى . كان مسيو ليكوبيه جالسا امام مكتبه ، منهمكا في تغيير مكان « فصلة » في نص معروض عليه للموافقة ، عندما سمع سعالا رفع رأسه ، واكتشف في ذهول يفوق الوصف رأس دوتييول الملتصق بالجدر وكأنه غنيمة صيد . كان هذا الراس حيا ، ويرمى ليكوبيه بنظرة حاقدة ، من وراء « البينوكل » ذى السلسلة بل اكثر من هذا ، اخذ يتكلم وقال :

ـ سيدي ، انت أحمق ، وفظ » .

فغر ليكوبيه فاه من فرط الرعب ، ولم يستطع أن يحول بصره عن هذا المنظر . وفي نهاية الامر ، انتزع نفسه من مقعده ، وقفز الى الممر ، وجرى الى حجرة دوتيول . كان هذا الاخير جالسا في مكانه المعتاد ، في وضع هادىء جاد ، والقلم في يده نظر اليه الرئيس طويلا ، ثم عاد الى مكتبه بعد أن هممهم ببعض الكلمات . وما كاد يجلس حتى ظهر الراس مرة آخرى على الحائط .

ـ سيدي ، أنت أحمق ، فظ » .

ظهر الرأس المخيف على الحائط ثلاثة وعشرين مرة ، خلال هذا اليوم وحده ، وسارت الامور على نفس الوتيرة في الايام التالية . لم يكتف دوتييول ـ الذي اكتسب مرونة في هذه اللعبة ـ بسبب رئيسه ، بل أخذ يوجه اليه تهما غامضة على سبيل المثال ، أخذ يصيح بصوت مبحوح تتخلله ضحكات شيطانية حقا ، ويقول .

ـ جاروو جاروو

وهو يضحك عندما سمع الرئيس المسكين هذا ، شحب لونه وأحس انه يختنق ووقف شعر رأسه ، وشعر بالعرق يسيل في ظهره ، كأنه يحتضر . نقص وزنه كيلو جرام في اليوم الاول في الاسبوع التالي ، أعتاد ان يشرب الحساء « بالشوكة » ويؤدي لرجال الامن التحية العسكرية . فضلا عن أن وزنه أخذ يتناقض بطريقة ملحوظة وفي الاسبوع الثاني أخذته عربة اسعاف من منزله ونقلته الى المستشفى .

عندما تحرر دوتييول من طغيان مسيو ليكوبيه ، استطاع أن يعود الى عبارته العزيزة « ردا على خطابكم المبجل المحرر في .. الجارى ، وعلى سبيل التذكار ... » لم يكن راضيا مع ذلك . أحس في نفسه بحاجة جديدة آمرة ليست سوى حاجته الى اختراق الجدران . لاشك في أنه كان يستطيع أن يفعل ذلك في بيته مثلا . ولم يفته أن يفعله . لكن الانسان الذي وهب مواهب لامعة لا يمكنه أن يرضى طويلا بممارستها في مجالات متواضعة . والمرور عبر الجدران لا يمكن أن يعد غاية في حد ذاته . أنه نقطة البداية من مغامرة لها بقية ونهاية . كان يحس بحاجة الى التوسع ، رغبة متزايدة في اكتمال ذاته والتفوق عليها لكنه كان يفتقر الى هدف ، مع الاسف بحث عن الالهام في قراءة الجرائد ، خاصة أبواب السياسة والرياضة التي خيل اليه أنها

ذات نشاط مشرف لكنه أدرك ، في نهاية الامر ، أنها لا تتيح أية فرصة لعابري الجدران . فاكتفى بصحة الحوادث التي أوحت اليه بعديد من الافكار .

وقعت أول حادثة سرقة قام بها دوتييول في منشأة كبيرة تقع على الضفة اليمنى لنهر السين بعد ان مر عبر اثنى عشر حائطا وحاجزا ، فتح عدة خزائن ، وملأ جيوبه بأوراق النقد ، ووقع بالاسم المستعار الذي أتخذه ، جاروو جاروو ، بالطباشير الاحمر ، قبل أن ينصرف . فكان توقيعا جميلا ، نقلته الجرائد في اليوم التالى. بعد أسبوع ، أصبح جاروو جاروو ذائع الصيت. أولى الجمهور بمحبته ، بلا أدنى تحفظ أو حيطة ، لهذا اللص الساحر يتحدى البوليس ويتميز كل ليلة بانتصار جديد ، على بنك ، أو على محل جواهر ، أو منزل أحد الأثرياء في باريس والاقاليم على السواء بعد سرقة ماسة « بود بجالا » الشهيرة والسطو على بنك البلدية ، وقد وقعا في أسبوع واحد ، بلغ حماس الجماهير درجة الهذيان واضطر وزير الداخلية ان يستقيل . وجر في سقطته وزير التسجيل . وبالرغم من انه أصبح من اغنى أغنياء باريس ، ظل دوتييول يذهب الى مكتبة بانتظام . ودار حديث بشأن « وسام الاكاديمية » كان يستمتع في الصباح بالاستماع الى تعليقات زملائه في وزارة التسجيل على الانتصارات التي أحرزها بالأمس. كانوا يقولون : « جاروو ـ جاروو » كان دوتييول يحمر خجلا عند سماعه هذا الثناء . وكانت نظرته تلمع وراء « البينوكل » معبرة عن حبه لزملائه وامتنانه لهم . وذات يوم ، اطمئن لجو الحب والتعاطف هذا لدرجة جعلته لا يطيق كتم سره فنظر في شيء من الخجل الى زملائه الملتفين حول جريدة تروى حادث سطوه على بنك فرنسا، وقال بصوت متواضع :

« أتعرفون ان جاروو ـ جاروو هو انا ؟ » استقبل الزملاء اعتراف دوتييول بضحكة عالية لا نهاية لها . واطلقوا عليه ساخرين اسم جاروو ـ جاروو . وفي المساء عندما حان وقت الانصراف من الوزارة أصبح مادة الدعابات زملائه التي لا تنتهي . وبدا له ان الحيلة اقل جمالا عن ذى قبل .

بعد بضعة ايام ، ضبطت « دورية » ليلية جاروو ـ جاروو في محل مجوهرات في « شارع السلام » كان قد وقع بأمضائه على الخزينة ، واخذ يغنى ويحطم الفترينات مستعينا . باناء من الذهب الخالص . وكان من المسهل ان يدخل في الحائط ويهرب من « الداورية » لكن كل شيء كان يحمل على الظن انه يود أن يقبض عليه ، لا لشيء الا ليعلم زملائه الذين ساءه الا يصدقوه . فوجىء هؤلاء الزملاء بالفصل عندما نشرت الصحف صورة دوتييول في صفحتها الاولى في اليوم التالي . واحسوا بأسف مرير لانهم أساءوا تقدير زميلهم العبقري . وتمجيدا له ، أطلق كل منهم لحية صغيرة سوداء .

لاشك في انه سيقال ان كون دوتييول أتاح للبوليس الفرصة للقبض عليه ليذهل بعض زملائه أمر ينم عن كثير من الاستخفاف ولا يليق برجل خارق للعادة . لكن الارادة الظاهرة ليست شيئا يذكر في مثل هذه القرارات. اعتقد دوتييول عندما تخلى عن حريته انه استسلم لمسيرة ، ليس الا . اذ لا يستطيع من يعبر الجدران أن يواصل المسير في هذا الطريق الا اذا ذاق السجن ، مرة واحدة على الاقل . عندما دخل دوتييول ابنية السجن ، أحس أن الحياة تدلله : ان جدران السجن وليمة حقا . في اليوم التالي لحبسه ، اكتشف الحراس في دهشة ان السجين دق مسمارا في حائط زنزانته ، وعلق فيه ساعة ذهبية يمتلكها مدير السجن ولم يستطيع، او بالاحرى لم يرد السجين أن يكشف الطريقة التي انتقلت بها الى حيازته . ردت الساعة الى صاحبها .

في اليوم التالى ، وجدت مرة أخرى في فراش جاروو جاروو ومعها الجزء الاول من « الفرسان الثلاثة » المستعار من مكتبة المدير وكان قد مر على حبس جاروو ـ جاروو اسبوع عندما وجد مدير السجن في مكتبة ذات صباح ، الخطاب التالي :

« سيدي المدير » .

بالرجوع الى الحديث الذي دار بيننا في ١٧ الجاري ، وعلى سبيل التذكار بالاشارة الى تعليماتكم العامة الصادرة في ١٥ مايو من العام الماضي ، أتشرف بأن أنهى الى علمكم انني انتهيت من قراءة الثاني من « الفرسان الثلاثة » وأنوي الهرب الليلة فيما بين الحادية عشرة وخمس وعشرين دقيقة الحادية عشرة وخمس وثلاثين دقيقة .

وتفضل يا سيدي المدير ، بقبول فائق احترامي .

امضاء : جاروو ـ جاروو »

بالرغم من الحراسة المشددة في هذه الليلة ، شرب دوتييول في الحادية عشرة والنصف . وعندما نشر الخبر في صباح اليوم ، أثار في كل مكان حماسا رائعا . وبعد ثلاثة أيام من هربه ، تم القبض عليه في شارع كولا تكور في « قهوة الحلم » قبل الثانية عشرة ظهرا بقليل ، وهو يحتسى كأسا من النبيذ الابيض بالليمون مع بعض الاصدقاء .

وأعيد الى السجن . وحبس في زنزانة يخيم عليها الظلام . لكنه هرب في المساء وذهب لينام في شقة مدير السجن . وفي اليوم التالي ، في التاسعة تقريبا ، رن الجرس وطلب من الخادمة أن تعد له طعام الافطار . قبض عليه الحراس وهو في السرير ، ولم يقاوم . اغتاظ المدير ، وأقام عند باب زنزانة السجين مركزا للحراسة وأمر بألا يقدم له .. الا الخبز الجاف . وفي حوالي الثانية عشرة ظهرة ، ذهب دوتييول لتناول طعام الغداء

في مطعم مجاور للسجن ، وبعد أن تناول القهوة ، طلب المدير في التلفون :

ــ الو سيدي المدير ، وبعد آسف لازعاجك ، لكنني نسيت حافظة نقودي عندما خرجت منذ لحظات. واجد نفسي مضطرا الى البقاء في المطعم . هلا تكرمت وأرسلت لي نقودا لادفع الحساب ؟

ذهب المدير شخصيا الى المطعم فورا ، واستشاط غضبا ، وبلغ به الامر حد السب والتهديد . أحس دوتيبول أن كرامته أهينت . فهرب في اليوم التالي ، ليلا وقرر الا يعود . وفي هذه المرة ، حرص على أن يحتاط للامر ، فحلق لحيته السوداء ، واستبدل وارتدى « كاسكيت » سبور ، وبذلة ذات مربعات « البينوكل » ذا المسلسلة بنظارة ذات شمبر اسود ، كبيرة . وهكذا تغير مظهره تغيرا تاما . وأقام في شقة صغيرة في شارع جونو . واخذ يضيق بشهرته . ذلك أن استمتاعه بالمرور عبر الجدران بدأ يفتر ، منذ ان أقام في السجن . كانت أكثر الجدران سمكا صلابة تبدو له الآن وكأنها « بارافانات » بسيطة ، واخذ يحلم بالمرور عبر هرم ضخم . بدأ يحلم فيها برحلة الى مصر ويستعد لها ، عاش حياة من أهدأ ما يكون .

ويوم قرر السفر الى مصر وقع ، في نفس اليوم في غرام شقراء جميلة قابلها مرتين في شارع « لونيك » خلال ربع ساعة . سرعان ما نسى مصر والاهرامات كانت الشقراء من ناحيتها قد نظرت اليه باهتمام بالغ : ذلك انه ما من شيء يخلب لب امرأة شلبية في أيامنا هذه اكثر من البذلة السبور والنظارة ذات الشمبر « الاسود ، ولسوء الحظ كانت الحسناء متزوجة من رجل قاس غيور يهجر زوجته بانتظام بين العاشرة مساء والرابعة صباحا . لكنه كان يأخذ حذره قبل ان يخرج، فيحبس زوجته في غرفتها ، بعد أن يغلق النوافذ ويضع فيها الاقفال . زاد كل هذا رغبة دوتيبول اشتعالا . وفي اليوم التالي التقى بالمرأة الشابة في شارع تولوزية . وتجرأ وتبعها حتى دخلت محلا لبيع منتجات الالبان . وقال لها ، وهي تنتظر دورها انه يحبها ويحترمها ويعرف كل شيء : الزوج الشرير ، والباب المغلق بالمفتاح والنوافذ ، ومع ذلك سيحضر في الليل الى غرفتها . احمرت الشقراء خجلا وارتج وعاء اللبن في يدها، وتنهدت وقالت عيناها دامعتان من فرط الحنان : « للأسف يا سيدي ، هذا أمر مستحيل » .

في مساء هذا اليوم المشرق ، في العاشرة تقريبا راقب دوتيبول منزلا صغيرا لم يلمح الا سوره انفتح باب في هذا السور ،وخرج منه رجل أغلقه وراءه بالمفتاح، بعناية فائقة ، ثم اتجه الى شارع جونو . انتظر دوتيبول حتى اختفى الرجل عند الدوران ، ثم انطلق ودخل في الحائط بالخطوة السريعة ، وظل يجري عبر العوائق حتى بلغ غرفة السجينة الحسناء . فقابلته وهي نشوانه ، وظل كل منهما في أحضان الآخر حتى ساعة متأخرة من الليل .

وفي اليوم التالي ، أصيب دوتيبول بصداع عنيف. لم يلق الى الامر بالا . ولم يعل له أن يخلف موعده من أجل شيء بسيط كهذا . لكنه اكتشف فجأة بعض اقراص مبعثرة في أحد الادراج فابتلع واحدا منها في الصباح واخر بعد الظهر وفي المساء ، أصبح الصداع محتملا ونسبه دوتيل من فرط الشوق . كانت المرأة الشابة تنتظره بصبر نافذ وفي هذه الليلة ، ظل كل منهما في أحضان الآخر حتى الثالثة صباحا . وعندما انصرف دوتيبول ، أحس ، وهو يمر عبر أبواب البيت وجدرانه، بهرش لم يألفه في جنبيه وكتفيه . ولكنه وجد أن الامر غير ذي اهمية . وعندما دخل في السور ، أحس احساسا واضحا بأن هناك مقاومة . خيل اليه انه يتحرك في مادة سائلة وان كان قوامها يتماسك كلما بذل جهدا للسير فيها . وعندما توصل الى ادخال جسده كله في الحائط، أدركه انه لا يتقدم ، تذكر وهو مرتاع القرصين اللذين تناولهما أثناء النهار .

لقد ظن انهما قرصا اسبرين ، في حين كانا يحتويان حقيقة على البودرة التي أشار عليه الطبيب بتناولها في العام الماضي . وظهر أثر هذا الدواء ، مضافا اليه الاجهاد المفرط ، بطريقة مفاجئة .

وقف دوتيول بلا حراك ، داخل السور . ولا يزال هناك حتى الآن ، ملتصقا بالحجر . والسائر ليلا في شارع نورفان في الساعة التي يبدأ فيها ضجيج يسمع صوتا مكتوما يبدو وكأنه آت من وراء القبر ويأخذه على انه أنات الريح في مفترقات الطرق فوق مرتفعات مونمارتر . والحقيقة هي أن جارو ــ جارو دوتيبول يتحسر على نهاية حياته المجيدة ويندم على حبه الذي لم يدم . وفي ليالي الشتاء يحدث أن يمسك الرسام جان بول بالجيتار ، ويسير في شارع نورفان الخالي ليسري عن السجين بأغنية . فيطلق النغمات من بين أصابعه الباردة ، وتنفذ الى قلب الحجر كأنها قطرات من ضوء القمر .

زفير الصحراء

جليل القيسي

مسرحية من فصل واحد .

قبل سنوات خرجت بعثة علمية مصرية للبحث عن النفط في احدى المناطق الصحراوية .. واثر زوبعة رملية قوية ضل الطيار طريقه ، واضطر ان يهبط بعد ان نفد وقود الطائرة في مكان ما من الصحراء . . وعبثا حاولت فرق الانقاذ معرفة مكان البعثة التي مات طاقمها بعد ايام صعبة من المعاناة ، والعذاب ، والعطش والجوع .

قرأت هذا الخبر منذ اعوام في مجلة الف باء ، ومنها استلهمت هذه المسرحية التي يعود تاريخها لسنوات .. الاسماء هي غير اسماء البعثة ..

الشخصيات .

عماد الامبابي : مهندس جيولوجي في الخامسة والثلاثين . وسيم ، هادى ، يعاني بصمت .

محمد السعدني : طيار شاب في الثلاثين . وسيم ، حيوى ، جاد ، نشط ..

سعيد مجدي : صحفي شاب .

المنظر .

مؤخرة طائرة عمودية تقطع المسرح مثل لوح اسود كبير وترتفع عن الارض بعلو قامة انسان او اكثر ، وتلقي ظلا مستطيلا فوق الرمل .. بأستثناء مؤخرة الطائرة لا شيء سوى الصحراء.. عماد متكور في الظل ، وسعيد متمدد .. كلاهما مرهقان ، بشره وجهيهما بلون خشب الماهاغوني ، وشعر رأسيهما بلون الرمل ..

سعيد : هل ستقوم بمحاولة اخرى ؟

عماد : خلاص ياسعيد .. اسمع ، انا والدي دائما علمني الا افقد الثقة بنفسي .. علمني العزيمة ، الارادة .. لكن هذه الصحراء الكافرة مصت كل ارادتي .. عزيمتي ... (وقفة) من ايام وانا ابحث ، ومحمد مثل النمل الدؤوب يبحث ويستعمل كل ما لدى الطيار الجيد من حس ومعرفة بالاتجاهات . . ايه ، ورياح امس الحارة المسمومة التي ظلت تهب سممنا . . . النتيجة . . لا امل .. لم يبق شيء ياسعيد يمكن ان نستغني عنه من الملابس الا وحرقناه في الليل على أمل أن يشاهدنا طيار مثلنا تاه في السماء ... لا فائدة ... اليوم الرابع في هذا الاتون بدون ماء ، وخبز ...

سعيد : وهل سنموت هنا .. ؟

عماد : لو كنا نملك ملء هذه الزمزمية ماء ... وقليلا من كلماتك التي تشحننا بالايمان . . . ايه ، انت الاخر مرهق بعد محاولاتك الكثيرة في البحث هنا وهناك ... ماذا نملك لكي نستمر سوى القليل من العزيمة ..

سعيد : محمد تأخر ... محمد مازال مصرا اننا لم نته ... (وقفة .) ومازال يتصور اننا حاقدون عليه . (وقفة) ربما يأتي هذه المرة ومعه اخبار سارة ..

عماد : محمد انسان صلب .. انا لا الومه ابدا وهل تلومه انت ؟

سعيد : انا ؟ وما فائدة اللوم ؟ المثل يقول خطأ بوصه يضيع اميالا ..

عماد : هل تقصد اننا ندفع ثمن زلته ، او ثمن تلك العاصفة الرملية الحمقاء التي عبثت بالطائرة ، وبمحمد ... اتعرف .

سعيد : اعرف كان يجب أن نتريث عندما عبثت تلك الزوبعة اللعينة بالطائرة ... اعرف اننا تسرعنا ... نعم ... (وقفة ..) اوه ، ما هذه السخافة التي اقولها .. قررنا جميعا ثم هبطنا . . . ايه ، يا عماد مئات



الناس يموتون احيانا نتيجة حماقة .. حماقة الطبيعة ، حماقة سوء منهم ، حماقة براءة ... هش هش هش ..

عماد : (بصوت حزين ذابل) تكلمنا عن كل هذا امس في الليل . . نعيد الاشياء وكاننا نتكلم عنها لاول مرة .. آه ، رياح امس الحارة القاتلة كانت مخيفة ... (وقفة) انا الان يا سعيد لا اؤمن سوى بقطرات من الماء ... الحقيقة عندي في هذه اللحظة قطرات من الماء ... السعادة اللامتناهية عندي الان هي قطرات من الماء ... ماء .. (وقفة .. بتألم) اي شيء عظيم هذا الماء الساحر ...

سعيد : الم نتفق معا على الكف جهد الامكان من الكلام عن الماء .. انت تعرف كم .

عماد : (مقاطعا) كم يؤذي ، ويوجع ذكره في وضعنا هو الذي يفرض وجوده .. شيء رهيب .

سعيد : هو فعلا ... ام ، ام انت ؟

عماد : لا اعرف .. ربما كلانا .. (صمت طويل ...) المعروف ان الصحراء تقوي البصر ، وتجعله حادا ... منذ ان هبطنا احس ببصري بتدهور . . . احس كما لو ان يدا وهمية تدخل اسفنجة في عيني وتمص بقية الماء فيها ...

سعيد : اسفنجة الصحراء بوسعها أن تمص الالاف من امثالنا ... الشمس ، والرمل ، والعرق، والرياح الحارة، ثم لعبة الصحراء، والاغفاءة ، والسرابات التي تدوخ الرأس ..

عماد : الاغفاءة ..

سعيد : وانت تنظر بعيدا ...

عماد : يادين النبي ، وترى كل شيء بوضوح .

سعيد : واي وضوح ..

عماد : اللعنة ... اهي اغفاءة ، لعبة ، سحر ...

سعيد : ماكنت اعرف ان الصحراء مثل زيوس ..

عماد : زيوس ! ؟

سعيد : نعم زيوس رب الارباب عند الاغريق القدماء. تتخذ اشكالا غريبة مثل زيوس .. فهي تارة سحابة ، وتارة واحة جميلة ، وتارة ابارا فيها مياه مثل الزلال ، وتارة لا اعرف ...

عماد : (بغضب وحقد) بنت الف كلبة هذه الصحراء .. ياه ، بأي صفاء تبعث الاحلام ... اجمل بكثير من الحقيقة .. امس عندما انتهت هجمة الرياح المسمومة الحارة ، رأيت بركة فيها ماء نظيف .. هرولت دون أن احس مطلقا انها اللعبة نفسها ... وصلت البركة فرأيت اسدا يعب منها .. تسمرت في مكاني

... آه ، عندما كان الاسد يرفع رأسه كان خيط من الماء النظيف يتساقط من زاوية فمه ..

سعيد : اخيرا ..

عماد : الا تعرف ... افقت وانا اطلق اناتي المعتادة من العطش ... (يسمع صوت بعيد جدا لزوبعة صحراوية ..)

سعيد : يا صبر ايوب ... مرة اخرى ..

عماد : ماذا ؟

سعيد : الا تسمع ؟

عماد : ابدا ...

سعيد : اسمع صوت زوبعة آتية ..

عماد : لا لا ... يارب ... آه ، تنهينا هذه المرة الى الابد ... (وقفة) محمد تأخر كثيرا ... انه لا يشفق على نفسه .. اخشى ان تكون هذه مأموريته الاخيرة .

سعيد : (وهو يتتبع الصوت الذي بدأ يتلاشى ويضيع ...) آه ... نعم .. عسكري صلب ... رغم الارهاق الشديد ، والعطش ، والجوع لايكل عن البحث ..

عماد : مع انه يعرف اننا تهنا ..

سعيد : يعرف ...

عماد : ياسعيد ، اعتقد ان الطيار الجيد في الاوقات الصعبة جدا يمتلك حسا راداريا بالاتجاهات سواء أكان على الارض ، او في السماء ...

سعيد : ربما ... لا اعرف ... لكن كل شيء في وجهه في عينيه يؤكد مزيدا من الامل ...

عماد : بل الارادة .. انت الاخر احيانا تعطي انطباع من لم يفقد الامل ...

سعيد : ربما بدافع من كبرياء اتصرف كما لو انني لم افقد الامل ابدا . واحيانا كصحفي ، وككاتب تغمرني حالة من الشجاعة النادرة تميت الموت ... واحيانا عندما اجد انني لااستطيع تغيير وضعي في هذه الصحراء يخف الالم ...

عماد : انت رائع ياسعيد ... سعادة وانت معنا في هذا العذاب ... (وقفة .) تلك الزوبعة الرملية الحمقاء ... الهي ، من اين جاءت ..

سعيد : بنت الكلبة بدأت على شكل دائرة صغيرة ، وقلت لكم انظروا ، الصحراء تزفر ، وفجأة ، هوب مثل الغضب الاكبر ارتفعت لتطاردنا الى مئات الامتار ، ولفت الطائرة ..

عماد : وشرح محمد الوضع بالتفصيل .

سعيد : وقررنا الهبوط ...

عماد : لا لا لا ... انصافا ، محمد لا ذنب له ابدا .. (بعد صمت طويل) لماذا نعيد ماقلناه عشرات المرات .... (يسمع صوت بعيد لزوبعة رملية ...) اتسمع ...

سعيد : الا يكفي ... ياصبر ايوب ... (يرهف سمعه ...) تتجه شرقا .. اسمع ... شرقا ...

عماد : فعلا ... اسمع ياسعيد ، يجب ان نمنع محمدا من المشي الى مسافات بعيدة ... اشك ان يستطيع العودة .. امس كان محطما من التعب .. للارادة حدود ... للصلابة حدود .. (وقفة ...) اتعرف متى فقدت آخر قابليتي ..

سعيد : متى ؟

عماد : في جولة امس .. وبعد ان فتكت بنا الزوبعة المسمومة .. واخيرا الهدوء الذي جاء وكأنه السلام ... لكن اي سلام كاذب ... من جديد رأيت عشرات البدو ، والجمال ، والنساء ، والاغاني ، ثم واحة ساحرة ... البدو يؤشرون لي ان اقترب منهم ... وهرول البعض صوبي وحملوني الى حيث الابار ... كنت رغم الامي اردد ، خلاص ياسعيد ، خلاص يامحمد انقذنا اخيرا ... سترجع الى البيت ، والعيال ، والعمل ..

سعيد : (يصوت جد حزين ..) واغفاءات متتالية تمسح كل شيء .

عماد : ثم لا شيء سوى افق حقير من الرمل ...

سعيد : ترى اهي لعبة الصحراء ، أم لعبة رغباتنا ... ام لعبة حاجاتنا البايولوجية ؟ ايه ، هنا تعلمت يا عماد ان الكثير من الرغبات الانسانية هي انعكاسات جسدية ..

عماد : كلام جميل .. لم لا ... حتما العطش هو الذي جسد لعيني وعقلي تلك المناظر الجميلة ... ياه ، وانت مثل الطفل الذي يلقي نفسه في حضن امه ، تلقي نفسك في حضنه بصدق.

سعيد : واحيانا وانت تعرف انها لعبة صحراوية .

عماد : فعلا ...

سعيد : ايه ياعماد ، الا تعتقد ان الضعف شيء انساني جميل ؟ .

عماد : خاصة عندما لايمتلك الانسان الارادة الصلبة، او يفقدها . (بعد صمت طويل ، بصوت حزين .) ترى اين نحن الان ... في اي بقعة من مصر الحبيبة .. (وقفة .) لكن من يدري نحن لسنا في مكان خارج مصر ... في (ترهوني) بليبيا ، او في نقطة بعيدة من القطرون قرب الصحراء الكبرى .

سعيد : ربما في عين صلاح بالجزائر ، او في تمود بليبيا ...

عماد : اهذا هو اليوم السادس لهبوطنا ..؟

عماد : واليوم الرابع لنفاد الماء ، والخبز ..
سعيد : في هذا الاتون ... آه ، واي اتون .. (وقفة) ترى هل انتشر خبر ضياعنا في القاهرة الان؟ وهل انطلقت فرق الانقاذ لتبحث عنا .. ؟ (وقفة) مثلما جئنا نحن نبحث عن مامون ، حتما يبحثون عنا ...
عماد : (بتعجب) مامون ..
سعيد : نعم ... مامون الاسود ...
عماد : الاسود ...
سعيد : مامون هو اله الذهب عند الاراميين ...
عماد : آه ... مامون ... مامون الاسود ...
سعيد : ترى هل مر الاراميون من هنا ... من هنا بالضبط ... ايه ، كانوا حتما يعرفون الصحراء ... قليلا من الخبز ، واللبن ، والعسل ..
عماد : مامون الاسود ... (وقفة) لا لا لا يعقل ان يتركوننا ..

سعيد : طبعا ياعماد ... عندما اختفى المستكشف النرويجي امندسن في حادث طائرة وهو في طريقه لمساعدة بعثة علمية ظلوا لاشهر يبحثون عنه ..
عماد : اشهر ... اوه ، حتما اذن يبحثون عنا ... ومن يدري كم فرقة انقاذ تبحث الان في كل مكان ...
سعيد : لكن ، اين نحن بالضبط ...
عماد : من يدري ... حتما في منطقة نائية جدا، وموحشة ..
سعيد : ماذا تعني موحشة .
عماد : تصور لا في الصباح ، ولا في الظهيرة ، او في المساء لم نر طائرا واحدا يعبر السماء .. (يسمع صوت زوبعة رملية بشكل واضح)
سعيد : وهل الطيور مثلنا لا عقل لها تاتي الى هذه المنطقة الموحشة ... الطيور تملك حسا عظيما بالاتجاهات . (يحاول ان يمزح رغم عذابه ..) وماذا تعمل الطيور هنا .. لتموت عطشا ... لتستمع الى عواء الزوابع ... او تبحث عن مامون اسود ...
عماد : عواء الزوبعة ... باصبر ايوب من هذا العواء ... انه واضح جدا ..
سعيد : وتريد ان ترى في هذا المكان طيوراً ...
عماد : اقصد طيورا مهاجرة في طريقها الى بلد ما ولو بالسهو ...
سعيد : لا لا .. ياحبيبي ... كان يجب ان تسأل نفسك سؤالا آخر كجيولوجي هي يجب ان تسأل نفسك لماذا لم ار ولو سحلية صحراوية ..

عماد : حقا ... سحلية ... سحلية صحراوية . (يشتد صوت الزوبعة) وهل (بغضب ، وحزن .) وهل السحلية تأتي الى هذه الزوابع المخيفة .
سعيد : في اوقات السلم كان جنود رومل ومنتغومري يتسلون بمطاردة السحالي ، واحيانا كانوا يراهنون ايهما ذكر وايهما انثى ..
عماد : حتما توجد سحالي لا تشرب الماء ..
سعيد : سحالي سامة ..
عماد : حتما ... (يخف صوت الزوبعة ..) هربت ...
سعيد : من ؟
عماد : الزوبعة ...
سعيد : الحمد لله .

عماد : هل وجود السحالي يعني شيئا مثلا ..
سعيد : لا اعرف ..
عماد : يعني مثلا اننا على مقربة من قرية ، واحة، بادية .

سعيد : لا اعرف ... (بغضب ...) لم ار ساحرة، بنت كلبة ، غاوية ، عاهرة مثل الصحراء ..
عماد : ولم ار ذئبا اشرس من الصحراء .
سعيد : اما سراب يغري ويعذب ، او شمس وزوابع وحبات الرمل المحمية مثل رؤوس الابر تنغرس في اللحم مثل طلقات الرشاش ...
عماد : من كل جانب وتشعر حبات الرمل المحمية في كل مكان ... آه ، يا لهي اي عذاب ... اي عذاب ..

سعيد : وتبكي رغما عنك ... مثل الطفل تصرخ رغما عنك .
عماد : لا تستطيع المشي ، ولا الجلوس ، والانتظار، ولا النوم .. ياصبر ايوب ...
سعيد : (بعد صمت طويل ..) محمد لم يرجع ..
عماد : احب فيه عناده .. احترام صلابته العسكرية .

سعيد : آه ، محمد يعرف اننا مسحنا المنطقة الى مسافات بعيدة جدا انا ، وانت ، وهو ... لا جديد ... لماذا يجهد نفسه .. (يسمع صوت مثل صوت هدير ماكنة طائرة ات من مسافة بعيدة جدا ...) اسمع صوتا غريبا ... صوتا لا شكل له ..
عماد : صوت زوبعة ... لا شيء في هذه الصحراء باستثناء ذاك الصوت .
سعيد : اسمع صوت ماكنة ...
عماد : وهل تثق بصوت الصحراء ..
سعيد : صدقني صوت واضح ...

عماد : صوت ماء ... سراب يا أخي ... كل شيء كذب في الصحراء ..
سعيد : هذا الصوت يؤكد لي اننا لم ننته ... اننا على مقربة من مكان ما ... فرقة انقاذ ... طائرة عمودية تحاول الهبوط ..
عماد : هل فعلا تثق بصوت الصحراء ..
سعيد : ماذا لو حومت بعد قليل طائرة فوقنا ... لم لا ...
عماد : وهل حلمنا قليلا ...
سعيد : هذا صوت وليس حلما ... (الصوت يتصوره سعيد ، ويسمعه لوحده .) (ينهض يسير بترنح ، ويستمع الى الصوت بانتشاء)
عماد : (يكلم نفسه) من جديد بدأ العطش مجزرته ...
سعيد : عما قليل ستهبط برفق هنا . . . ويبدأ العناق ، والقبلات ، وقطرات الماء ..
عماد : احترق ياسعيد ... احترق .
سعيد : (مثل السكران المنتشي .) وتقلع بنا الطائرة الى القاهرة .
عماد : انني اذبل ... قوة غريبة تعصر بقية الحياة في .
سعيد : (كمن يحلم ، ويحاول ان يتهرب من آلامه ... لا يردد هذه الابيات من الشعر للشاعر الانكليزي ماكديارميد ...)

المراة العاشقة ضوء
انها تشع على كل عظمة من عظامه
تتلوى كالافعى وتتعرج كحبل الوريد
وتتوهج بسرعة ثم تختفي مرة اخرى..

(ما ان يردد ـ ثم تختفي مرة اخرى ، يختفي الصوت كليا ...)
عماد : كم تحفظ من الاشعار الجميلة ياسعيد ... ماذا بعد .. (بصوت ذابل) ايه ، ان الضعف شيء انساني جميل ... ماذا اعمل اذا كانت الصحراء اقوى مني ...
سعيد : (مثل المذهول ، عندما يتأكد ان صوت هدير الماكنة ضاع نهائيا . لا يردد البيت الاخير بحزن ..)

وتتوهج بسرعة ثم تختفي مرة اخرى ..

عماد : انني اتدهور .. لا احس بعيب وانا اعترف لك بضعفي .... (بصوت جد حزين ومخنوق ..) اشحني بالعزيمة .. اسمعني كلمات فيها قوة ، امل ، حياة ..
سعيد : مازلت اسمع الصوت ... فرقة انقاذ تحوم حولنا ... انها قريبة ... آه ... حولنا..
عماد : انت تتصرف مثل اليائس
سعيد : (بصوت راعش مخنوق .) لم يبق لدينا سوى اليأس هذا السلاح الاخير الذي ربما يهبنا النصر ..
عماد : النصر .. (يحل المساء برفق . ظلام شفيف)
سعيد : لم لا ..
عماد : ما هذا ؟ هل لم اعد ار .. ماذا حدث .
سعيد : انه المساء ... انتهى نهار آخر ...
عماد : نهار آخر ... ونظري يذبل ... اكثر ... ظلام آخر ... عما قليل يظهر القمر ... هل ستتكلم عن منظر القمر ..
سعيد : هذه الصحراء الكلبة لا شيء فيها جميل سوى منظر القمر في الليل ... ايه ايتها الدنيا . اي نصيب تعس من الحياة قدرت لنا ... ان نعيش مجهولين في عز شبابنا ، وان نموت مجهولين في هذه الصحراء ... ماذا اشبعنا من رغباتنا ... ماذا انجزنا للشعب ..
عماد : بمن استنجد يا سعيد اذا كنت انت تتكلم بهذه المرارة ... المرارة ... اقبح انواع السموم ... اسمعني كلمات قوية ، عنيفة ...... الا تقرأ لي قليلا من الشعر ...شعر من النوع الذي يملأ الانسان بالقوة .. ..
سعيد : (رغم آلامه ، يلقي هذه الابيات من قصيدة لشاعر فرنسي .) في معركة الحياة الفسيحة، في معسكر الحياة لا تكن كالماشية العجماء المسوقة بل كن بطلا في القتال ..
عماد : (بصوت ذابل) هائل .. ولكن من سيشهد لنا اننا في معركة البحث عن مامون الاسود ، ووسط هذا الضياع تصرفنا كابطال ..
سعيد : سيعرفون ... (وقفة) وما جدوى ان يعرفوا ..
عماد : يعرفون ؟ لالا ... اننا على وشك ان نخسر كل شيء .
سعيد : وهل الخسارة مخيفة ياعماد ... ما فائدة الانسان الذي ليس لديه ما يخسر ... (ينهض عماد ، وقد اثرت فيه كلمات سعيد ..) اتريد ان اسمعك مزيدا من الشعر ..
عماد : (يضع رأسه فوق كتف سعيد ...) انت عظيم ياسعيد ... اجل مزيدا من الشعر.. شعر قوي ، عنيف ...
سعيد : القصائد العظيمة ياعماد تبني في داخل الانسان امبراطورية من الارادة ....
عماد : قصيدة اخرى ...
سعيد : (بالقاء مؤثر وصوت محشرج يلقي هذه المقاطع من قصيدة لديلان توماس ...)

رغم انهم يصابون بالجنون ويصبحون

امواتا كالمسامير سترتفع الرؤوس بين ازهار الاقحوان تتكسر في الشمس الى ان تنكسر الشمس ولن تكون للموت سيطرة ..

عماد : (ينهض بجهد ، يحاول ان يتماسك ، يعود فيسقط ، ويردد بأنفعال) ولن تكون للموت سيطرة ... سيطرة على من .. علينا ... مستحيل ... (بصوت خافت ...) لكن لكل شيء حدودا . وللموت سيطرة ... (وقفة) محمد تأخر ...

سعيد : بعد قليل ستسمع صوته الرخيم وهو يقول ـ نعم من هنا .. واذا باعرابي ملثم يدخل مع جمله ... ايه ، ويبرك الجمل ، ويترجل محمد ، وينزل الاعرابي خرجا فيه حليب وعسل ، وخبز ... وننطلق اخيرا على ظهر الجمل الى القرية .. من جديد نسمع خوار الابقار ، والثغاء الرتيب ، ونباح الكلاب ... لم لاتثق بي .

عماد : كنت امتلك نفس الثقة والاحلام الى الظهيرة .. اما الان ... لا ... انت مازلت تمتلك بقية امل ..

سعيد : آه ، هذا الامل يأتي ببسالة احيانا ، واحيانا مثل سراب بعيد ... بعيد جدا ...

عماد : اي جلاد وحشي هذا العطش الذي احسه .. يا الهي هذه السعة اللامعقولة من الارض ليست فيها قطرة ماء .

سعيد : (يسمع وحده اصواتا مختلطة) لا احد مثل اجدادنا عرفوا لغة هذه الصحراء ... عرفوها شبرا شبرا ... (وقفة) عاد الصوت من جديد ... الا تسمع صوتا ياعماد .

عماد : انا لم اعد اثق بأصوات الصحراء ... ابدا..

سعيد : (يحل الظلام ، ويظهر القمر) في الليل يزداد الخوف .. خوف لا يعرف الانسان)مصدره ...

عماد : وتبدأ الوساوس ...

سعيد : والافكار المخيفة ..

عماد : الانسان احيانا يخاف وهو في بيته ، في قلب الطمأنينة يخاف ، فما بالك هنا ...

سعيد : (يحاول ان يغير الموضوع) ايه ، ترى كم مئات الالاف من الناس الان ينظرون مثلنا الى القمر في القاهرة ، في اسيوط ، في الاسكندرية ، في بني سويف .. (وقفة ...) الهي ، انقطع الصوت .... انا واثق هناك من يبحث عنا في هذه المنطقة ....

عماد : تكلم عن ماجلان ...

سعيد : ماجلان ... حتما هو الاخر عندما تاه ظل ينظر الى القمر ..

عماد : من اين لبعض القادة ارادة تكاد تكون لا معقولة ..

سعيد : لااعرف... مثابرة ...ظروف ... استجابة .. لا اعرف .

عماد : هل اقتنع ماجلان انه تاه فعلا ..

سعيد : ايام قليلة خامره شك ... ايه ، لكنه تصرف وكأنه على مبعدة امتار من الامل ..

عماد : ترى كيف كان ماجلان يتصرف لو كان هنا معنا .

سعيد : كان يقول لنفسه : لا مجال للخلاص نهائيا من الصحراء . ليس معك اي شيء لتأكل او تشرب ، او اي امل للخلاص .. ماذا تعمل ... صحيح ماذا اعمل ... لا شيء . في هذه الحالة ليس الموت اكبر المصائب . ببساطة يتوصل الى مواساة منطقية ..

عماد : ويتقبل امر الواقع ..

سعيد : العظماء من الناس لايعرفون سرابات طنطلية ... ايه ، انهم في الساعات الصعبة والمخيفة يكون العالم عالما حقيقيا بالنسبة لهم ..

عماد : انت رائع ... محمد تأخر .. كثيرا .. ليته يرجع .

سعيد : سيرجع مثل الحمام المدرب ... سيرجع مع اعرابي ، وحليب طازج ، وآمال ... آه ، ياصبر ايوب العطش بدأ ينهشني مثل ذئب جائع ...

عماد : (وهو يحاول ان ينسى نفسه) في كل اربع وعشرين ساعة كان ماجلان يشرب قطرة ماء واحدة .. (وقفة) من ايام وفي هذا الاتون وانا لم اشرب ولو قطرة ...

سعيد : حماقتنا ... قلة تجربتنا ... ايه ، افرطنا في شرب كل الماء .. يالغباءنا ، كنا نتصور ان سنرتوي بالماء ...

عماد : اي تبذير احمق ..

سعيد : لنشتعل اذن ..

عماد : محمد لم يرجع ..

سعيد : يرجع ... تأكد ...

عماد : اشك يستطيع الاستمرار .... من يدري ، ربما سقط في مكان ما ...

سعيد : ضوء القمر يشع بقوة .. ايه ، آلاف الناس الان في الحدائق ، يشربون ، يتغازلون ... اليس كذلك ... نمت ياعماد ... احس... آه ، ماذا اعمل عادة في مثل هذا الوقت . ! اما استنسخ مقالتي اليومية ، او العب مع سوسن الصغيرة ... وزوجتي تتلصص بين حين وآخر لتتأكد فيما اذا انتهيت من الكتابة . واشم رائحة الاكل .... اراها

في منامتها البيضاء وكأنها فراشة كبيرة .... اراها بوضوح ... (تظهر زوجته ، وحبذا لو استطاع المخرج ان يجعلها تبدو مثل الطيف ...)

زوجة سعيد : (تقوم بحركات كما لو انها في البيت ..) نعم ياسعيد .. سمعتك يا حبيبي ... ماء ... حاضر ... يوه ، انت تفرط في شرب الماء ... طيب حالا ... سوسن نائمة ، وهل تبقى حتى الان ... هل انتهيت من مقالتك .. ، طولتها حبتين .. اسمع ياسعيد هل اخابر ماما لتأتي .... الم نتفق ان نذهب لمشاهدة مسرحية سعدالدين وهبه ـ ياسلام سلم الحيطة بتتكلم ... سعد الدين وهبه يكتب حاجات جميلة جدا ... ماذا ؟ نذهب لمشاهدة مسرحية اخرى ؟ سليمان الحلبي ... حقا ... رائع .. آه ، الفريد فرج هو الاخر يكتب بشكل مثير ... ماذا ؟ آه ، انتهيت ... لالالا ... لا تذهب عند سوسن ... اوه ، تتنحس اذا قامت .. لا ياحبيبي ... (تسمع من المذياع ليلى مراد . يامسافر وناسي هواك رايداك والنبي رايداك)

عماد : (يطلق صراخا حادا ... ومع صراخه تضيع زوجة سعيد من المسرح ..) يلعن مذهب العطش ... العطش ... كنت اصرخ على ممرضة ظلت تتصرف معي بقسوة .

سعيد : ممرضة ؟

عماد : احلام مخيفة .. حلمت بطائرة حطت هنا . هنا بالضبط . (يتكلم باضطراب ، وخوف ، وحزن ...) ثم أخذتنا واقلعت ، وبعد قليل سقطت في مكان بعيد ... اجروا لي عملية في الفخذ ، واخرى في البطن ، وكنت انت الاخر تصرخ رأيت زوجتي ... آه ، والغريب ياسعيد زوجتي كانت تتحول الى ممرضة وتؤشر لي بأصبعها وتقول ـ لالالا .. ماء .. مستحيل ... بعد العملية ماء ... يارب ، وانا اصرخ . (صمت ..) ماذا كنت تعمل ..

سعيد : كنت اكلم ام سوسن .. كنت في البيت ... كنت اتجول في حي الحسين ، كنت اتمشى في الدقي ...

عماد : لم لاتنام ...

سعيد : (لنفسه) حتى النوم صعب هنا ... (موسيقى حزينة .) حقا لم لا اكتب رسالة لزوجتي ... اذ مت وعثروا على جثتي اقرأ ... (صمت ....) لم لا ...... (يخرج قلما وورقة ، ويكتب مرددا كل كلمة ..)

زوجتي العزيزة ..

كل يوم اجاهد الا افقد ثقتي بنفسي ، هذه الثقة التي تزوغ وتهرب مثل الثعلب رغماً عني ... الصحراء .. اسفنجة مخيفة تمص الطاقات ، واصلب الارادات عندما يضيع الانسان فيها .. سعيد لانني كلفت بمصاحبة هذه البعثة التي انتهت هنا حيث تنتظر الموت .. الجوع شيء مخيف ، والعطش آه ، وحياة النبي وحش .. هل حقا لن اعيش بعد تلك الايام السعيدة معك . ! (يسمع صوت تأوهات .. يضع الورقة في جيبه بسرعة .) من ؟ من هناك ..

محمد : (يدخل محمد وهو من فرط التعب يترنح مثل السكير) انا ... من عماد ام سعيد ... (يبرك وبرفق يسقط . بصوت مخنوق) ما كان .. يجب .. ان .. امشي .. كل تلك المسافة .... عملت المستحيل لاجد.. ولو املا بسيطاً ... ان اجد نبته صحراوية ... او ضبا تائهاً . . او . . . (وقفة) آه ، لا احتاج سوى قطرة ماء واحده ... واحدة فقط ..

سعيد : كل واحد منا بحاجة لقطرة واحدة ..

محمد : بحماقة .. افرطنا في شرب الماء .. الذي معنا . (وقفة) كيف وضع عماد . ؟

سعيد : متدهور .. سأل عنك كثيرا ... نام بدأ يصرخ .. (وقفة) بأي اتجاه سرت عند الصباح . ؟

محمد : شرقا ... يارب ... ماهذه الصحراء ... (يتلوى من الالم والعطش) فرعونه بنت فرعونه ، ظالمة ، عديمة المروءة هذه الصحراء ...

سعيد : انك جد مرهق .. تمدد ..

محمد : انني محطم ... محطم جسديا .. آه ، انا لا املك الان سوى القليل من ارادتي ...

سعيد : فقدنا كل شيء ..

محمد : سعيد ... هل ، هل تعتقد انا المسؤول عن هبوطنا هنا .

سعيد : لالالا ... الزوبعة اللعينة ... لكن الز.... ..... و ... بعه .

محمد : لكن ماذا ؟ صارحني ...

سعيد : لا شيء .. الزوبعة هي المسؤولة ..

محمد : (يصرخ) قلت لكن ... صارحني قبل ان اموت .. اذا تتصور انا المسؤول قل ... ربما تعيش بعدي ، ربما تصل فرقة انقاذ.. قل ، هل انا المسؤول ..

سعيد : خلاص ، اتفقنا وقلنا الزوبعة هي المسؤولة

... آه ، يامحمد الم نتخذ جميعا قرارا بالهبوط خاصة والوقود في الطائرة كان على وشك النفاد .. تكلمنا عن هذا الموضوع مرات ...

محمد : الضمير يا سعيد يلسع احيانا مثل الافعى ... سعيد انني بريء .

سعيد : لم هذه الافكار ... طبعا انت بريء ..

محمد : (بعد صمت .. وحده يسمع اصوات مختلفة اتسمع ياسعيد .

سعيد : اسمع ماذا ؟

محمد : عواء ... صهيل ...

سعيد : عواء ذئب ام ..

محمد : ذئب فعلا ... (ينهض يخرج مسدسه ... يترنح . يسقط ... يدور حول نفسه ..) الا تكفى الشمس .. والصحراء ، .. والجوع ... والعطش واخيرا ذئب ..

سعيد : اجلس يامحمد ... (يخاطب نفسه) متى ينتهي هذا العذاب .

محمد : (مثل المحموم) اتسمع ياسعيد ... ثغاء خرفان ... خرفان خائفة ... آه ... خوار ... (حبذا لو جسد المخرج هذه الاصوات ...) اصوات اكيد بدو رحل ينتقلون الى مكان آخر .. (يصرخ ...) اسمعوا ... ساعدونا ... انتم ها ها ها آآآآآ ....

سعيد : تمدد ياعزيزي ... تمدد ..

محمد : بشرني اسمع ثغاء خرفان .. خوار ابقار ... (وقفة ..) اسمع ... صهيلا ... فقط لا اعرف من اي اتجاه يأتي الصوت . (وقفة) ايه ، الصحراء ، بل كل الصحارى ملعونة.. (بصوت حزين ، ورغم عذابه يواسي سعيدا ...) ربما نحن على مبعدة من قرية ... ايه ، اذا عشنا ياسعيد ، سنعيش حتما ، عندئذ فقط نكون قد عرفنا لغة هذه الصحراء . (ينهض ، يترنح ، يسقط ، يتكلم مثل السكير) منذ الظهيره سلمت سلاحي الى الابد امام العطش ... ماذا افعل بقليل من الارادة .. لماذا تعذبني هذه الصحراء ..

سعيد : حاول ان تنام ... حاول يا عزيزي ... ارهقت نفسك كثيرا هذا اليوم ...

محمد : (يتمدد ...) سعيد ... انت دائما لديك كلمات جميلة ... اسمعني كلمات حلوة ... آه ، انتم رجال القلم دائما لديكم كلمات حلوة عند الازمات ... اسمعنا ..

سعيد : (لمجرد ان يلبي طلب محمد ، بصوت حزين يردد) اتحداك ايتها الصحراء . اتحداك مثل الثور المطعون حتى النفس الاخير .. اتحداك مهما امتدت شطآنك ..

محمد : قلت انك اردت ان تصبح شاعرا ..

سعيد : وهل الشعر لعبة ... لكنني لم استطع ان اصبح حتى شويعرا ، بل شعرورا ... (وقفة ...) حاول ان تنام ...

محمد : (بصوت خافت ومؤثر ....) لم توقفت... ها ، نمت .. علمني ياعزيزي ... شاركني لحظاتي الاخيرة ... هذا النهار لعبة الصحراء معي مثل الكرة ... ياه ، اتعرف كم بئراً رأيت .. رأيت اعرابيا وسيما يشبه عمر الشريف ، واعرابيه جميلة ... اطفالا يلوحون لي بأيديهم ، يركضون والهواء ينفخ دشداشاتهم . (وقفة) وانا اتلوى من العطش (وقفة ...) ها .. نمت يا سعيد . الاطفال اقتربوا وقطروا ماء في فمي .. الاعرابية غسلت وجهي .. (وقفة) ها .. نمت ياسعيد ... تكلم مرة اخرى عن ماجلان ياسعيد ... ماجلان كان صلبا ... هنا ارعب ياسعيد .. البحر والصحراء كافران ... لا امان لهما ... هل قلت ان بحارة ماجلان اكلو جلود السفينة عندما جاعوا ... بعد ان اتوا على جميع فئران السفينة ... (وقفة) هنا ... ياصبر ايوب .. لا شيء .. ولا حتى نبته صحراوية .. حشرة صحراوية . (يرتفع صوته قليلا .. موسيقى حزينة .. يستمر محمد في الكلام بنفس النبرة الحزينة المؤثرة . ينهض ... يسير خطوات هنا وهناك ... يسقط على ركبتيه ..) بهية ... اي زواج قصير هذا الذي عشناه .. ستة اشهر .. بهية اذا مت تزوجي ... (تظهر بهية على شكل طيف جميل) والنبي يابهية اراك بوضوح ... رغم آلامي اراك ... تعالي ... تعالي .

بهية : (بأسلوب عفوي وجميل ، وبصوت رقيق) جئت يامحمد ... من المطار راسا .. ياالف اهلا ... ابدا ... لالا ... فقط ماكنت اتوقع مجيئك .. اوه ، بمن كنت تريدني افكر .. وهل لدى غيرك ياحبيبي ... طبعا كنت قلقة ... اسمع صوت طائرة افكر فيك ... (تطلق ضحكة حلوة ..) الطيران الليلي . في غيابك قرأت بريد الجنوب(*) مرة اخرى .

هل تحبني مثل جنفيف ... كيف ترى القاهرة من ارتفاع عال ... مدينة ملونة .. جوامع ... عمارات ... محمد ، هل تغني

وانت في السماء اغنية سيد درويش ـ ضيعت مستقبل حياتي في هواك ، وازداد على اللوم وكتر البغدده ... (ينهض محمد ويجاهد ان يتماسك .. يسقط مرات عديدة .)

محمد : (بصوت حزين وحاقد) من جديد ... حتى في الليل ايتها الصحراء . الا يكفي عذاب النهار ... كوابيس النهار ... من الصباح وانا مع آبار كاذبة ، واحات كاذبة ، ونخيل لا وجود له .. آه ... مخي يغلي من العذاب ... (وقفة) حتى انت ياالطيب واجمل حبيبه ... بهية الا يكفي ظلم العطش ، والجوع ، والتعب وظلم هذه الصحراء ...

بهية : (بصوت مثل الهمس .) انت حائر ياحبيبي..

محمد : حائر ! ! انا من حقي ... لكن انت الاخرى حائرة .

بهية : (تطلق ضحكة عذبة ، وتغني هذا المقطع من اغنية سيد درويش وهو من مقام نوا اثر ...)

انت اللطف وليه احتار

سيد الكل انا طوع امرك .

(وقفة ...) الله ... اكمل البقية

يا حبيبي ... تتذكر في الاماسي انا اقول المقطع الاول ، وانت ...

محمد : (رغم تعبه الشديد ، ولفرط اندماجه في الجو الحلمي يكمل الشطر الاخر من الاغنية بصوت ميت ولكن واضح ..)

ماقولشي ان الوصل قريب (يمديده لها)

يامليكي والامر لربك . (يسقط . ينهض وبخطوات مشلولة يهرول بأتجاه بهية التي تنسحب برفق من المسرح . يسقط محمد ويتلوى ويصرخ بكل مالديه من قوة .) حتى في الليل ... حتى في الليل ايتها الصحراء تملكين هذا القدر من الغدر ...

عماد : (ينهض مثل المذعور .) من ... آه .. صراخ ..

محمد : عماد ... كل جسمي يحترق ... ارهقت نفسي حتى الموت هذا اليوم .

عماد : انا الاخر كنت احلم كل شيء يحترق ..

محمد : اين ...

عماد : كنت في مكان غريب .. كل واحد فيه كان حائرا .. يوه ، حيرة غريبة ..

محمد : (بصوت خافت يردد مثل المحموم ..)

انت اللطف وليه احتار

سيد الكل انا طوع امرك .

عماد : انت تعبان جدا ..

محمد : محطم ...

عماد : متى رجعت ..

محمد : لا اعرف .. هل انت حاقد على ياعماد ..

عماد : حاقد ابدا..

محمد : اريد ان ارتاح قبل ان اموت .. اريد ان اموت كعسكري شريف قام بواجبه باخلاص ... (وقفة) بذمتك هل انا المسؤول عن هبوطنا هنا ..

عماد : تكلمنا هذا الموضوع ... لا احد مسؤول... (وقفة . يغير الموضوع .) هل عثرت على شيء .. ؟

محمد : لا شيء ... سراب ... سراب .. لاشيء سوى الرمل ، والشمس .

عماد : تمدد ... حاول ان تنام ...

محمد : لو استطيع ان انام ... رغم هذا التعب لا استطيع ان اغمض جفوني ... ياصبر ايوب ...

(يتلاشى ضوء القمر برفق .. موسيقى صحراوية خفيفة . يسلط ضوء بلون الفجر، ثم برفق يتلاشى هذا الضوء ويظهر لون بلون شمس الظهيرة .. هذه الاضواء هي اختصارات للزمن ...)

محمد : (ينهض ويحاول ان يتماسك) وانتهى نهار آخر .. (يصرخ) سعيد ، عماد ... انهضا ... (بعصبية وحركات مضطربة) انهض يا عماد ...

عماد : (ينهض وما ان يصير على قدميه يسقط ..) اين ... من جديد .

محمد : انهض وتكلم مثل عسكري في ساحة قتال...

عماد : اجلس يامحمد ... انت مرهق ...

محمد : قلت انهض ... (مثل المحموم) رغم عدم وجود ذرة امل يجب ان تبحث ... اذهب مسافة عشرة كيلو مترات الى جهة الشمال ... وسعيد الى جهة الشرق نفس المسافة ... بسرعة ... انا خارج ... (يخرج .)

سعيد : (بصوت ذابل .) هل سيعيد نفس الشيء... اين ؟ اين يامحمد ؟

عماد : لا اعرف .

سعيد : هذه المرة اشك في رجوعه ... لا استطيع الاستمرار لساعات اخرى ... (بصوت مثل البكاء ..) انا انتهيت ياعماد .. فقدت كل الماء في جسمي ..

عماد : انا الاخر ..

سعيد : (وحده يسمع صوت هدير ماكنة .. ينهض بصعوبة .) اتسمع .. والله صوت طائرة..

عماد : (بفرح) متأكد

سعيد : (هدير الماكنة يشبه صوت طائرة) والنبي

صوت طائرة . انهض واستمع ... (وقفة) اتسمع . ؟

عماد : ابدا ..

سعيد : تعال عندي ... اسمع ... صوت واضح .. واضح .. والطائرة على مقربة ... اسمع ... سمع ... (صوت هدير الماكنة يشحنه بقوة وامل .) يا ما انت كريم يارب ... سمعت ياعماد ..

عماد : (مثل الحائر) لا ... الصـــوت يخفت ، ويشتد ..

سعيد : زفير الصحراء ..

عماد : والصحراء تتنفس ..

سعيد : بنت كلبة تتنفس ، تغضب .. (بفرح)الصوت يقترب ..

عماد : (مع انه لم يسمع الصوت ، ومن فرط الفرح الذي يراه في وجه سعيد ، وجراء اليأس الذي استبد به يصرخ هو الاخر) فعلا ... فعلا ...

سعيد : فرقة انقاذ ... واخيرا .. (يحتضن عماد) واخيرا . مصر كلها الان مشغولة بنا ... اسمع ... اسمع ... الصوت يقترب .

عماد : انني اتخيله ...

سعيد : الا تسمعـه ؟ ياصلاة النبي ياعمـــاد .. الا تسمع ... واضح .. ياما انت كريـم يارب . (يدور حول نفسه .. يلوح بيده .. يصرخ) هنا .. نحن هنا ... اسمعوا ... آآآآ ...

عماد : سعيد ! من اي اتجاه يأتي الصوت .

سعيد : من كل الجهات ... من كل الجهات .. (مثل الاهبل) نعم .. اسمع بوضوح ... نعم .. نحن البعثة العلمية التي جاءت لتنقب عـن النفط ... (تسمع اصوات انسان مختلطة لا معنى لها) نعم انا الصحفي سعيد مجدي .. (يسمع صوت سقوط ماء)الله لمـــاذا تسكبون الماء .. اقتصدوا بالماء .. اقتربوا ... نحن نأتي ... حالا ... حالا .. (الى عماد .) ياصبر ايوب .. انهض بسرعة .

عماد : ومحمد ..

سعيد : وهل نترك محمدا .. (صوت الماكنة يرتفع) تحرك الى فرقة الانقاذ . يارب ... ولا حتى ظل بسمه في وجهك ياعماد ..

عماد : انا اضحك ...

سعيد : تحرك ... بسرعة . (بحـركات مشـلولة مهزوزه مضطربة يسيران خارج المسرح ..

موسيقى خفيفة وحزينة . يخفت الضوء ، ويحل المساء ... يدخل محمد وقد فقد آخر سيطرة على نفسه ...

محمد : اين ذهبا ... (يصرخ .) اين ... اين ... (يصاب بالجنون .) كلاب .. لماذا تركتما ساحة القتال ... القتال مازال مستمرا .. العسكرية ارادة ، صلابة ، قوة .. العسكرية سهر وتحمل ... العسكري الجيد اقوى من الصحراء .. (يصرخ) تعال اكتب الـى القيادة ... اننا بخير ومعنوياتنا عالية جدا .. نحن نتحدى الجوع والعطش ببسالة . (يسقط .. يتلوى مثل المسموم ، يعـــود فينهض ، ويحاول ان يتماسك) لكن العطش في الصحراء عدو خطير .. مراوغ مخيف .. والشمس لها قـوة اسـكندر المقدوني ، ويوليوس قيصر ، وروميل ورونشتايد جميعا ... عندما تحرق ... آه ، تحارب بقوة هؤلاء القادة .. (يسقط .. برفق ينهض ويتماسك) قطرة واحدة من الماء لكل جندي ... بوسعي أن أدير المعركة من جديد .. (يسقط .. يعود فينهض ..) يكلم نفســه بقســوة ..) علـى قدميك حتى اللحظات الاخيرة ... مت كعسكري بطل ... تحدى هذه الصحراء الكلبة .. (يخرج مسدسه.. يترنح .. يدور حول نفسه ..) يجب ان اقتلك ايتها الكلبه ... اي عيب ان ينتصر علينا الرمل ... يفرغ طلقات مسدسه في الرمل .. يسقط ، ويتلوى ، وبرفق يموت ... صمت طويل ... يسمع صوت بهيـة الرخيم وهي تغني

انت اللطف وليـه احتار

سيد الكل انا طوع امـرك
ما قولشيان الوصل قريب
ياملكي والامر لربك ....

(بعد الغناء يستمر الصمت .. برفق يدخل عماد بخطوات ميته ، هو الاخر على وشـك الجنون ..)

عماد : ابهذه البساطة وانت الصحفي تصدق سراب الصحراء . (يرى محمد ..) آه .. محمد ... تعبان المسكين ... (يصرخ .) ساعات وانت تهرولين للوصول الى فرقة انقاذ .. اي فرقة انقاذ .. اين كنت تأخـذني ... رمل ... اصوات ... وهم وهم .. كلب

...هرولنا لآلاف الامتار .. ركض فوق الرمل .. هن هن هن هن . (يسقط بجانب محمد) تعبان . ايه ، يامحمد بذلت جهودا كبيرة .. عسكري صلب ... نوم عميق.. تعبان . (يصرخ ..) من الذي قال اهبط..؟ انا ... انا الذي قال اهبط ... (ينهض ومثل السكران يدور حول نفسه) انا .. سعيد ... سعيد ... انني الان ابني في داخلي امبراطورية الارادة..هش هش هش هش .. هل الجملة صحية . (يصرخ بقوة اكثر) ايها الاخوة في الساعات الصعبة والمخيفة فقط يكون العالم عالما حقيقيا ... هش هش هش . وداعا يابابا .. وداعا ياماما ... هش هش هش .. احبك يافوزية . غصب عني يافوزية ... وداعا ... (يسقط ... يتلوى ... يعود فينهض .) يااستاذ هذا كلام غير منطقي .. مستحيل .

عماد : انا عندي دكتوراه في اختصاصي.. واعرف كيف اسمي الاشياء ... (يصرخ) اتعرف مامعنى

GEOPHYSICAL ANOMALY

آه .. معناه شذوذ فيزيائي ... طبعا لان الشذوذ لايوجد في الانسان فقط .. طبعا في الفيزياء ايضا .. (وقفة ... ضحكه هستيرية) انت غلطان .. انا عندي دكتوراه واعرف، الصحراء العاهرة ... في الصحراء لاتوجد

GEOSTURES

...ابدا ... لاتوجد دروز الارض .. صحراء مخيفة لامتناهية ، جسد ممتد ... هش هش هش هش .. انتباه .. انا حاضر في

GRAVITATIONAL SEGREGATION

نعم في الفصل الجذبي ، نعم عملية فصل النفط والغاز في مستودع صخري ... (يصرخ) مستودع صخري .. سكوت .. صمت ... (وقفة ...) اين كنت تهرول بي يا سعيد ... عطش ... (يترنح .. يرى مسدس محمد ، يلتقطه ، يسقط ، يعود فينهض بصعوبة .. يدخل سعيد .. هو الاخر على وشك الجنون .) ياسعيد ياكلب. اين .. اين ... اين .. (يصرخ) اين كنت تهرول بي ... وراء سراب ... آه ... انا احترق ... اقتلك .. فرقة انقاذ ...اين ... اقتلك بابا ... فوزية .. هش هش هش ... فرقة انقاذ ... اقتلك ..

سعيد : (لا يعي الا كلمات قليلة لهلوسة عماد .) ـ تقتلني ! ؟ وهل الصحفي يخاف من الرصاص ... انا سلطة ... (يصرخ) انا قوة ... انا قلم ... وهل يخاف القلم الرصاص ...

عماد : (يزفر مثل المطعون) الرصاصة لا تعرف الرحمة.. الرصاصة صحراء ... الرصاصة سحلية تهرب هنا وهناك ... الرصاصة تعمل

GEOLOGICAL SURVEYING

مسح جيولوجي في الجسد ... هش هش هش .. (تذبل ضحكته)

عماد : سعيد ... وداعا يا سعيد .. (يسقط .. يتلوى ويموت بهدوء)

سعيد : اضرب ... اطلق ... انا خايف من الرصاص ... هش هش هش هش .. (يصرخ) ياسلام سلم الحيطة بتتكلم* ياعماد ياجيولوجي يا عاقل ... ما فائدة الانسان الذي ليس لديه مايخسر .. انا قلم ... هش هش هش هش .. وهل يخاف من جاء الى هذه الصحراء البنت الف كلبة ليبحث عن المامون الاسود من اجل سعادة امة ، يخاف من الرصاص ... يا سلام سلم الحيطة بتتكلم .. هش هش هش هش .. انا لم اخف من هذه الصحراء التي هي مثل زيوس ... صحراء الف راس مثل الف افعى ... لا لا لا لا ... ياسلام سلم الحيطة بتتكلم . (يسقط مثل ملاكم اصيب بضربة عنيفة .. ينهض مثل السكران .. يزفر ..) ماء ... قطرة ماء .. (يردد بألقاء حزين قصيدة ديلان توماس)

رغم انهم يصابون بالجنون ويصبحون امواتا كالمسامير سترتفع الرؤوس بين ازهار الاقحوان تتكسر في الشمس الى ان تتكسر الشمس ولن تكون للموت سيطرة ..

(ما ان يلفظ الكلمات الاخيرة يسقط ... بصوت مخنوق) لا اريد ان اموت وحيدا ومجهولا ...... (يموت ...)

ستار .

* بريد الجنوب رواية للكاتب الفرنسي اكزوبري .

* يردد عماد المصطلحات باللغة الانكليزية ثم يعود فيردد معناها باللغة العربية ايضا

* مسرحيه للكاتب المصري المعروف سعدالدين وهبه .

رأي

أفكار حول الترجمة

غالب هلسا

عندما استرجع الكتب التي كنت اقرأها وانا صغير فانني اجد العجب . كنت اقرأ كل ما يقع تحت يدي ، وكان الذي يقع خليطا مدهشا : روايات بطلها اللص الظريف ارسين لوبين ، واخرى اجتماعية حافلة بالمغامرات المذهلة ، مسرحية (هاملت) ترجمة سامي جريديني ، كتاب عن ملوك الطوائف بقلم المستشرق دوزي ، وكتاب عن تربية الطفل للدكتور شيخاشيري وكتب لطه حسين وتوفيق الحكيم والعقاد والمازني ، وقبل كل شيء وفوق كل شيء روايات مصطفى لطفي المنفلوطي .

وفي تلك السن لم يكن عندي اية فكرة عن فنون الاعلان ، فكنت اصدق كل ما يقال . ارى صفحات من روايات الجيب مخصصة للاعلان عن كرسي الظايط وكونياك اوتار فاعتقد ان ذلك ، بشكل ما ، جزء من الرواية . وعندما كنت اجد مكتوبا على غلاف الرواية عبارة «التحفة الرائعة» فانني كنت اجلس واقرأها على اعتبار انها تحفة رائعة ذ لم يخطر ببالي ان الكاتب او الناشر قد يكذبان خاصة وانني كنت متيقنا ان الكاذب سوف يتعذب في النار .

وفي تلك الفترة كنت أعجز ان أضع ما اقرأه في سياق، أي ان اتبين العلاقة بين الكتاب والكاتب ، وبين الكاتب وعصره ، وموضعه من التراث الادبي والفكري . واذكر عندما قرأت (الف ليلة وليلة) انني ابتأست لذلك التعصب الذي تعكسه بعض حكاياتها . واختلطت علي الامــور فاعتقدت ان ناشر الكتاب هو مؤلفه ، فكتبت له رسالة على عنوانه في شارع الازهر بالقاهرة اقول له فيها ان واجبنا في هذه المرحلة ان نوحد عنصري الامة امام خطر الاستعمار .

وكم وددت ان ارى رد فعل السيد الحلبي البابي وهو يقرأ تلك الرسالة المذهلة .

كم من السنين اضعت في هذا التيه ؟ اذا قست نفسي بغيري فاعتقد انني كنت محظوظا ، فلقد دخلت مدرسة الخاصة في عمان ، واتيح لي اجادة القراءة بلغة اجنبية في سن مبكرة ، وكان هنالك مكتبة كبيرة في المدرسة اقبلت على قراءة ما فيها من كتب بشغف كبير مما جعلني قادرا ان اضع ما اقرأ في شيء من السياق التاريخي ، وان اقرأ ملخصات لبعض الكتب الاساسية في تاريخ الفكر .

عندما اقرأ ما يصدر من كتب مترجمة الى اللغة العربية فالمسألة تبدو اشد تعقيداً مما كانت عليه في اواخر الاربعينيات ، واشعر ان القاريء العربي اصبح معرضا لان يغرق في تيه ابعد مدى واوغل . هنالك عشرات من الكتب الغربية تترجم ، وبعضها بالغ الاهمية ، ولكنني اعتقد ان القارىء العربي لا يستطيع الاستفادة من كل ما يمكن ان تعطيه . ولا يعود ذلك الى نقص في القاريء ، بل في اسلوب تقديم هذه الكتب .

في ذهن كل اديب او مفكر اوروبي حين يكتب اتفاق ضمني ان هنالك امورا يعرفها من يقرأ له فلا يجهد نفسه في تفصيلها بل يكتفي بتذكير القاريء بها . ان اهم ما يسعى اليه الكاتب هو تأكيد تمايز موقفه وسط التراث الثقافي . سوف أعطي مثالا مقتضبا يوضح هذا . يتحدث الناقد وليم تروي في مجلة (نيشن) عن رواية مالرو (الطريق الملكي) فيقول :

«انها تذكر القاريء ، على التوالي ، ببروست ، وبكتابة توماس (مان) الاولى ، وبكونراد في روايتيه (النصر) و

(قلب الظلام) وبهيمنجوي .» ولا يزيد الناقد هذا الراي تفصيلا لانه يفترض ان يكون القاريء عارفا بهؤلاء الكتاب. ولكن من من القراء العرب ـ عدا اقلية محدودة جدا ـ يستطيع ان يدعي معرفة هؤلاء الكتاب والقدرة على التفريق بين مراحلهم الاولى ومراحلهم المتأخرة ؟

والامر يزداد صعوبة عند قراءة الكتب الجمالية والنقدية الصادرة في الغرب . ان حجم واهمية ما يفترض الدارس معرفته عند القاريء اكبر بكثير جدا مما نجده في مقال نقدي كالذي اشرنا اليه . ولو افترضنا ان دارسا من هؤلاء حاول ان يكتب من منطلق ان القاري خالي الذهن من كل التراث الجمالي والادبي الاوربي لاصبح حجم الكتاب الذي يقدمه عشرة اضعاف حجمه العادي .

ويزيد المسألة سهولة بالنسبة للقاريء الاوربي توفر الموسوعات المتخصصة والمعاجم وكتب المصطلحات في المكتبات العامة والتي يسهل استعمالها . اما بالنسبة للقاريء العربي فان عليه ، في الغالب ان يبدأ من البداية ، بالاضافة الى ان الموسوعات والمعاجم المتخصصة تكاد تكون مفقودة تماما الا في المكتبات المتخصصة التي يصعب على القاريء العادي الوصول اليها .

ولهذا فان صدور الكتب المترجمة بشكلها الحالي ، خالية من كل تعريف و تقديم ، يجعلها بالنسبة للقاريء العربي ليست صعبة فقط ، بل ن المفهوم منها سوف يفهم على نحو خاطيء ومضحك . وقد يستفيد القاريء من بعض الافكار الجزئية ، وأما الاحاطة بجوهر الكتاب ، اي الرؤية الجديدة التي يطرحها الكاتب ، فان ذلك يكون شبه مستحيل بالنسبة للقاريء العربي .

ولنأخذ بعض الامثلة على ما قلناه ، ستكون ـ مع كل اسف ـ في غالبيتها من الذاكرة . ان قراءة كتابات برشت عن المسرح الملحمي ـ ولنأخذ (الاورجانون الصغير) كمثال ـ تصبح لامعنى لها اذا لم نكن على معرفة ، على الاقل ، باراء ارسطو في المسرح ، وبالادب ـ المسرح خاصة ـ الرومانسي الالماني ، وبالنظرية الماركسية .

ولنأت بمثال آخر! لنأخذ بعض مقالات ميشال بوتور الرواية منتزعة من سياقها ـ كما حدث بالفعل اذ صدر منذ فترة كتاب يحمل اسم «بحوث في الرواية الجديدة» بقلم ميشال بوتور وترجمة فريد انطونيوس عن بيروت .

ان من يقرأ هذا الكتاب وهو خالي الذهن عن القضايا الجمالية والبنائية للرواية الاوروبية يخرج بانطباع ان المؤلف ناقد ، متوسط القيمة ، ينصرف الى مسائل غير محورية في دراسته للشكل الروائي . فهو يتحدث عن علاقة الرواية بالشعر ، وعن اهمية الديكور في الرواية ، وعن الضمائر في الرواية كأن تروي الرواية بضمير المتكلم (انا) او الغائب (هو) او المخاطب (انت) . كما يتحدث عن الزمن الروائي وغير ذلك .

اذا قرأنا هذه الموضوعات خارج اطارها النقدي وبعيدا عن تيار ادبي جديد فاننا نغفل عن القضية الجوهرية في هذا الكتاب ، وهي انه يحاول تقديم رؤية مغايرة وجديدة للرواية ، ويعبر عن طموح كتابة رواية بشكل مختلف تماما .

* * *

وبالنسبة للرواية قد تبدو المسألة ابسط وأيسر . ولكن القراءة الواعية للرواية لا تكتفي بقراءة الرواية معزولة عن تأثراتها وتأثيراتها . هنالك روايات تكتسب اهمية اضافية للأثر الذي احدثته في مسيرة الرواية (توم جونز ـ مدام بوفاري ، البحث عن الزمن الضايع ، يوليس الخ ...) وهنالك روايات تفقد الكثير من قيمتها لانها تحتل اهمية ثانوية في التيار الادبي الذي تنتمي اليه .

كما ان دراسة كاتب مثل دستويفسكي تحتاج الى معرفة شاملة بجوجول وباراء بيلنسكي النقدية ، وبالفكر الاشتراكي الذي كان سائدا في عصره .

وهنالك بالطبع المثل الكلاسيكي المعروف واعني به رواية جيمس جويس (يوليس) المكتوبة بموازاة (الاودسة). وبكلمة مختصرة فالرواية تحمل ، بالطبع ، ذلك الجوهر الثابت الذي تخاطب به الانسان في كل العصور ، واعني به التجربة الانسانية الذاتية . ولكنها تحمل بالاضافة الى ذلك جزءا متحركا يربط تلك الرواية بظروف عصرها السياسية الاجتماعية والفكرية ، كما انها تعكس الرؤية الذهنية وافكار صاحبها . وهذه بالطبع لا تبلغ في اهميتها مستوى الجوهر الثابت الذي تحدثنا عنه ، غير انها هي المدخل الذي لا غنى عنه والذي يستحيل دون فهمه النفاذ الى المضمون الجوهري في الرواية .

واذا انتقلنا الى العلوم الانسانية والطبيعية فاننا نواجه خطر الفكرة الشائعة . تلك التي تقول ان كتب العلوم تفقد اهميتها مع الاكتشافات الجديدة وتصبح بلا فائدة على الاطلاق . وعلى هذا فنستطيع القول ان كل كتاب علمي جديد يغنينا عن الكتب التي سبقته .

ان مثل هذا الراي خاطيء تماما . فحتى في الفيزياء يملك تاريخ العلم من الاهمية ما يجعل فهم الاكتشافات الحديثة في هذا المجال مستعصيا دون معرفته . فلو اننا اطلعنا على كتاب جاد وهام مثل كتاب سمجلا عن (النسبية والانسان) لرأينا انه يبدأ بنيوتن وجاليلو وما تلاهم من علماء قبل ان يتحدث عن النسبية ويخصص لهم ثلث كتابه تقريبا . ان العلم هو دمج القديم بالجديد ، ويتم هذا الدمج من خلال نفي بعض القديم وقبول بعضه الآخر .

ولكن ما هي اهمية العلم المتخصص بالنسبة للقاريء العادي ؟ وهل يمكن له ان يفهم تعقيدات النظريات العلمية ؟

يجيبنا برنال ، العالم الفيزيائي الحاصل على جائزة نوبل ، في كتابه الضخم «رسالة العلم الاجتماعية» بأنه لو بذلت الجهود الجادة والمخلصة لشرح العلوم وتبسيطها لامكن القاريء العادي ان يطلع دون مجهود كبير على جميع منجزات عصره العلمية ، والعصور التي سبقت ذلك . ويشن هذا العالم هجوما عنيفا على الصحافة العلمية التي تسيء الى عقل القاريء وتمنعه من فهم علوم عصره بوسيلتين :

الاولى ، التي تجعل العلم مجموعة من الظرافات التي تسلي وتخاطب فيه رغباته في الشباب الدائم والجمال والثراء . وهي في الغالب تعتمد على معلومات خاطئة .

الثانية ، عرض العلوم على نحو معقد لا يفهمه الا اقلية بالفة التخصص .

اما اهمية المعرفة العلمية بالنسبة للقاريء العربي العادي فتأتي من كون ادوات هذا العلم قد اخذت تدخل حياتنا بشكل متزايد . وهي في زحفها تخلق ردود فعل لعل اهمها هو فقدان الثقة بالعقل الانساني وبالدور الذي يمكن ان يلعبه الانسان . اننا باستمرار نواجه مقارنات بين القدرات الرهيبة للعقول الالكترونية على تخزين المعلومات وتنظيمها وبثها وبين قدرة لانسان المتواضعة في هذا المجال .

والمقارنة هنا خاطئة لان اهمية الانسان لا تكمن في قدرته على جمع المعلومات ولكن في قدرته على التفكير ـ أي في ربط هذه المعلومات ببعضها والخروج منها بنتائج محددة .

ان معرفة العلوم سوف تساعد الانسان على تجاوز هذه الفكرة التي تهدده بالخضوع لمطلقات شبه غيبية وتعلمه كيف يكون سيد منجزات هذه العلوم .

كما ان حياة الانسان في وسط مجموعة من الادوات التي خلقتها العلوم والتي لا يعرف كيف تعمل تؤدي الى تكوين علاقة شبه سحرية (فتيشية) بمنجزات العلوم هذه . وبكلمة اخرى انها تؤدي الى خلق احساس بالعالم شبيه باحساس الانسان البدائي امام ظواهر الطبيعة التي لم يكن يستطيع فهمها . لقد كانت نتيجة ذلك ان الانسان كان يلقي عليها قدراته الحيوية ، وبعد ان يضيف اليها هذا القدر من ذاته يخضع لها .

اننا نشهد مثل هذه الظاهرة حاليا . فكم من الافلام التلفزيونية والروايات العلمية التي تجعل الانسان يخلق اجهزة وادوات لها ملامح انسانية ، وتحكي هذه الافلام والروايات كيف ان هذه لاجهزة تتملكها الرغبة في السيطرة على الانسان فتستغل قدراتها وتسحق الانسان سحقا .

ومن المؤسف حقا ان مثل هذه الافلام تعرض في معظم التلفزيونات العربية ودور السينما ، رغم انها تحمل فكرة رفض العلم والتطور .

* * *

حتى نضع القاريء العربي في سياق ما يقرأ وبالتالي في سياق العصر فانني اقدم الاقتراحات التالية راجيا ان تكون موضع اهتمام وموضوع حوار عند القراء .

ـ العمل على انشاء مكتبة عصرية عربية تحتوي ـ باللغة العربية ـ على الموسوعات العامة والمتخصصة ، وتترجم المجلات المتخصصة ، وتضعها تحت يدي القاريء، بالاضافة الى القواميس سواء تلك التي تختص بالمصطلحات او باللغة . وان يرافق ذلك انشاء مكتبات عامة في كل مدينة عربية .

ـ ترجمة الاعمال الاساسية في علم الجمال والفلسفة وعرضها باثمان زهيدة حتى يستطيع القاريء العربي ـ وهو فقير في الغالب ـ ان يقتنيها . مع الاخذ بالاعتبار انه من الصعب جدا اعادة ترجمة مثل هذه الاعمال ، فلذا يجب اختيار مترجمين على اعلى مستوى من الجودة والتخصص ومراجعين اكفاء للقيام بهذا العمل . واعتقد انه يمكن الاستفادة في هذا المجال بالجهد الذي قامت به الموسوعة البريطانية اذ اصدرت ملحقا لها في حوالي خمسين مجلدا يحتوي على الاعمال الاساسية للمفكرين والفلاسفة منذ اقدم العصور حتى الآن .

ـ ترجمة الاعمال الروائية الهامة والعلوم الطبيعية .

ـ ترجمة الاعمال الروائية الهامة الاوربية ، ومعظمها غير مترجم رغم كثرة ما ترجم للعربية .

منها مثلا روايات (توم جونز) (البحث عن الزمن الضائع) (يوليس) (الولايات المتحدة الاميريكية) لدوسباسوس ، (انسان بلا ملامح) لموزيل .

ـ ترجمة الاعمال الروائية العامة اليابانية والصينية ونتاجات بلدان العالم الثالث الروائية .

وبالاضافة الى هذا اقترح ان يرافق ذلك دراسات جادة عن هذه الموضوعات تقدم للقاريء .

* * *

انا اعلم انه يستحيل تنفيذ هذه المشروعات مرة واحدة . الا انه يمكننا البدء بها ولما كانت اهمية هذه المشروعات تهم كل عربي فانني اقترح ان تطرح هذه القضايا امام اجتماع يعقده المثقفون العرب ويجرون فيه دراسات موسعة ، ويخرجون منه بقرارات .

وفي اعتقادي ان تنفيذ مثل هذا المشروع سوف يؤدي الى ثورة في العقل العربي ، اذ سينقله من مرحلة المحاولة لدخول العصر الى امتلاك ناحية المعرفة الحقيقية التي تتيح له ان ينخرط ويشارك في مسيرة الحضارة .

كتب

البرج

طراد الكبيسي

كيف تنهض الحياة بالشعر ؟

وكيف ينهض الشعر بالحياة الجديدة ؟

هذان هما وجها العملية الابداعية ـ في ترابطهما وتفاعلهما . فالحياة تؤثر في الشعر والشاعر ، كما أن الشعر (العظيم) هو الذي يدرك سر التغير في الحياة ، حيث يستوقفه ، ويستلهمه ، ثم يحدث الانعطاف الاكبر . لا في الشعر وحسب . بل وفي الحياة ايضا .

قد يزعم البعض ان التغير في الشعر ، ليس بأستخدام الفاظ السپاروجيرا ، والرافعة ، الماكنة ، الفولكسواكن ، والبوينك .) كما ان التغير في الحياة ليس يكفي أن تدخلها الرافعات ، الماكنات !

ونقول : هذا صحيح .. لو أن وسائل الحياة الحديثة دخلت الشعر عن طريق البصر (كما دخلته في شعر الرصافي والزهاوي مثلا ..) وليس عن طريق البصيرة . وهكذا يمكن القول عن الحياة ، لو ان هذه الوسائل مرت على السطح منها ولم تحدث تغيرا وانعطافا في الحياة الاجتماعية والاقتصادية والفكرية ...

ولكن القول هذا يغدو غير صحيح من ناحيتين :

أولاهما : عندما يصدر استخدام وسائل الحياة الحديثة ، في الشعر ، عن بصيرة .

وثانيهما : عندما تحدث الواسائل هذه ، تغيرا ، في الحياة ، من الداخل .

وأحسب أن الزعم بان دخول وسائل الحضارة التكنولوجية في حياتنا ، لم يحدث تغييراً شاملا ، وان الحياة لم تتقبل هذا التغيير وتنفعل به : فكرا ووجدانا ومعاشا .. هو زعم أقل ما يقال فيه أنه لم يصدر عن بصر سليم ، ولا عن رؤية نافذة . فالذين يعجزون عن رؤية التغيير ، يخيل اليهم ان عجلات العربة تدور في الفضاء ، فيتوهمون أن العربة واقفة لا تتحرك! وبالتالي فأن الحياة ، سكون في سكون ! ولكن حين تفاجئهم الحياة بالمتغيرات ، يحارون بين أن ينكروا أنفسهم ، أو أن ينكروا الحياة ولما كانت الحياة اكبر منهم . ومن السطوع بحيث ليس بالامكان انكارها . وهم بطبيعتهم مكابرون ، حينئذ يلوذون بالسطح . يتلهون بتفجير الفقاعات !

★ ★

كيف ينهض الشعر بالحياة الجديدة ؟ :

يشاهدها ، يتأملها ، ينعطف بها .

كيف تنهض الحياة الجديدة بالشعر ؟ :

تستوقفه ، تلهمه ، ثم تفجره .

تلك بأختصار ، هي كامل العملية الابداعية ـ الشعرية في لقائها مع الواقع ، وتفاعلها معه ، واصدارها عنه .

★ ★

يقع ديوان ياسين طه حافظ الجديد (البرج) في ثلاثة فصول : (المشاهدة) (التأمل) و (تغيير الاتجاه) .

في (المشاهدة) يكون اللقاء . والشاعر يرصد ، يرى ، ورؤياه تكاد تكون شبه حيادية انسلالية بين :

(تراب آلاف من السنين

ثقيلة هذي الظلال انني انسل في هوائها الدبق .)

ولكنها رؤية لا تخلو من تعاطف وجداني ، لوجه من البلور يبحث عن منفذ في حجارة التاريخ ، يراه وحده !

ولكن لماذا يراه وحده ؟
ذلك هو اكتشافه الخاص !

فالرؤية ، رغم أنها كما قلنا شبه حيادية ، انسلالية ، الا أنها رؤية نافذة قادرة على اكتشاف حركة الاشياء وتغييرها لمواقعها :

(السلم غير موقعه حين وصلت وكان الباب على الليل يسيل) وكان قبل هذا الليل يسيل ... وجاء بعده ، أن الصمت هو الاخر بدأ مع الليل يسيل .. وبين هذه الحركة من (السيلان) الليلي ووعيها . ثم نسيانها .. وتغير مواقها . ثمة حركة تشتعل في الرأس وتدوره، حتى يسقط المرء مغميا عليه .

فالمشاهدة ليست هي التفرج على (مخاليق) الله حيث يفتك بهم العفن والسپاروجيرا ، والرجل الابيض (الابهق) في فلسطين وظفار وفيتنام .. ولكنها معاينة من يحس أنه هو الاخر مطارد ، محاصر ، ولكنه لا يستطيع ان يفعل شيئا سوى ان يمتلىء حبا لتلك (المخاليق) ويتناثر حقدا على القتلة — وهذا هو أضعف الايمان ! —

★ ★

والحقيقة أن الديوان بفصوله يدل على نفسه . حيث هناك ثلاث مراحل تتعاقب وتتداخل في الوقت نفسه . وأي تصور لامكان الفصل ، او اقامة سور صيني بينها ، هو تصور لا منطقي ولا عملي ، فضلا عن أنه سيكون فصلا ميكانيكيا مصطنعا . فالمشاهدة تدفع الى التأمل ،والتأمل يخلق وعيا جديدا . وذهنية جديدة ، تقود حتما الى تغيير الاتجاه ، وفي كل مرحلة تكون بذور المرحلة التالية ، تماما كالمراحل التاريخية في حياة الشعوب أو الافراد ، فلا شيء يوجد فجاءة . بل ينمو ويتشكل في قلب المرحلة السابقة .. وهكذا تتوالد الاشياء ويتضاعف الزمن ، وتتعاقب الحقب ، وتحدث الانعطافات والانكسارات ..

واذا بدا ياسين في الفصل الاول مشاهدا أكثر منه متأملا كما قد يوحي عنوان الفصل — لاول وهلة — الا ان ياسين يظهر في المجموعة هذه كلها ، مفكرا الى الحد الذي يوحي في بعض القصائد ، أنه أصبح « مثل فيلسوف شاعر أو شاعر فيلسوف !

ويطغي هذا التفكر حتى على استعاراته ورموزه : (ثم يقرف من نفسه لاعنا حرفة السلحفاة) . ويتمثل « الطوفان » التأملي خاصة في قصيدة (متابعة) كمثال ايضا :

كان ينشر بذر التوصل فوق المياه التي
تتعقب شيئا بعيدا ، ويتابع قفز
اليراعات في ليل أمواجها .

يتفكر ما بين :

أن يتقي صدأ العتبات ، يحذر
وجه الحديد على مدخل الزرع ،
وان يتناسى امتحان البطولة ملتفعا

بالهدوء في هجمة البرد ... ،

أو

يتقدم مؤتلفا شرر الاصطدام وفتح

المرات ، ومختصرا هجمة النمر المتحفز للصفر.)
الخ ص ٧٧

وليس هذا وحده ، فالديوان بأجمعه ، مجابهة تأملية — فكرية لواقع ، وواقع وليد في سبيله للنمو والتحول .

حقا ان فصل (التأمل) هو تأمل فكري .. ومتابعة لسير الحياة والاشياء في وجودها وصيرورتها ، تحركها وتغيرها واستقامتها .. الا ان التأمل والتفكر في الشعر لن يكون محضا بحال .. أي أن العقلانية — في الشعر — لن تكون بمعزل عن (الشعرية) .. ونحن لا نريد أن نخسر ياسين شاعرا ، وقد لا نضمنه مفكرا !

ويبدو لي أيضا أن هذا المنحني الجديد لدى ياسين . اثر حتى على الاستعارة عنده . فالاستعارة في هذا الديوان تأخذ منحنى جديدا — ولو انه معروف في الشعر العربي القديم ، ولكنه أهمل أو نسي — أو جانبه الشعراء المعاصرون لكثرة ما ابتذله شعراء الفترات المظلمة . ف (سندس العشب واستبرق الشجره .. ووجهي بندول بحث يعاود تسياره والسؤال) ثم : ويتحول كل الشجر (أذرعا من حديد ، واجنحة من جلود) و (الجداول فوهات نار) و (فراش التوقع..) الخ تبدو غريبة في شعرنا الحديث ، وقد تحتاج الى فترة — قصيرة او طويلة — حتى يستوعبها القاريء .. كما تطلب ذلك وقتا حتى هضم استعارات ابي تمام . أو بعضا منها .

ولكن ياسين ، رغم التأمل والتفكر الذي طبع قصيدته الجديدة ، الا انه ماتزال تنساب عبر قصائده، شاعرية يخضها الحزن ، ويهزها التوجس ، من (عالم ليس يبقي على ما تحب بين يديك) وذلك حين يبتعد

عن محض التفكير ، ويترك لمشاعره وعواطفه مجالا أرحب لان تتدفق وتنساب مثل ينبوع عرف مجراه . أو أحكم مجراه بحيث لا يحيد عن (حضرة) الشعر !

ذلك أن وعي الحياة الجديدة ، وحتى الاصطدام بها لا يعني بحال ، التخلي عن ميزة للشعر مهمة لا يقوم بدونها ، وهي الفيض الوجداني المتدفق تلقائيا ، قبل الاحتكام الى الفكر والمعالجة العقلانية . بل حتى هذه ، في الشعر – شرطها البساطة والعفوية والمخيلة : أي أن تكون رؤيا وليس عملا للفكر محضا .

والحقيقة أن طبيعة التجربة في هذا الديوان – كما يبدو – كانت قد غلبت العقل على المخيلة ، والفكر على الخيال ، والصنعة على الطبع . رغم انها لم تطرد المخيلة والطبع – كما قلنا – ويمكن أن تأخذ قصيدة (قبل وبعد الجسر) كمثل هنا .

(قبل وبعد الجسر) : متابعة يومية حارة ، وحادة احيانا ، للحياة اليومية ، تبدأ من مراقبة المرأة التي تمر من أمام الباب مخلفة وراءها عطرا يملأ الجو ، ولكنه ما يلبث أن يذهب ، كما تذهب اكثر الاشياء الجميلة – .. وهي أيضا متابعة للشارع ، والباص ، والوجوه ، والصبي المراهق الذي يمسك صاحبته من ثديها ويلصقها بالجدار .. ان الحياة اليومية الاعتيادية تجري هنا بأنسياب مثل نهر وقد حدد كل منهم اتجاهه نحو هدفه – مهما كان ..

ان القصيدة هذه تزدحم بكل الفاظ وصور الحياة هذه : أسماء الاماكن ووسائل النقل .. والاشياء الاخرى التي تقاسم الانسان حياته ، او تكون قناعا له : البط الغبي ، والاشنات والثعلب ، والاسفنج .. ناهيك عن الدروب ، والورق الاصفر ،والجسر ،والمعدن المتأكسد ... الخ

ان القصيدة تزخر بكل ماتزخر به الحياة ، وتضج به وتعج .. حياتنا التي نعيشها كل يوم ، ببؤسها ونعيمها ، بفرحها وضجرها ، بهمومها واشواقها ، بعمقها وتفاهتها ...

والملاحظة التي يجدها القارىء هنا ، تظل هي ازدحام القصيدة بالفكر ، والصور الفكرية أو المفكرة ، ومع أن بعض هذه تكون جميلة وشعرية :

(لو تعلمت كيف ومن أين تأتي وتذهب
كنت اختصرت الطريق ، وكنت رأيت
الذي ما رأيت ..)

الا أن بعضها الاخر تبدو قاسية ، صلدة ، ليس فيها تلك الومضة الشعرية التي تغطي على مماحكة الافكار ، :

(انه النهر يواصل أعماله بدوام اضافي ،
وكذلك قلبي ،
أتوقف شيئا فشيئا وان كان مازال بعض الوقود
بخزان سيارتي)

★ ★

في فصل (تغيير الاتجاه) ست قصائد مرتبة ترتيبامسلسلا – لا أظنه عفويا – فهي تعكس وعيا منظما ودقيقا لهذا المسار – تغيير الاتجاه .

في (الظبية) ثمة أسر يشد الروح وهي تحاول ان تنفلت (الانفلات العظيم الذي ينشر الروح في غابة البشر) . ولكن الانفلات هذا ليس سهلا – فالروح ماتزال (مربوطة للسياج) ولكنها تتأمل مجرى التحرك ..

ما الذي يدفع (الظبية) الى الانفلات من أسرها ؟ .. انها الحياة التي تريد ، رغم بعدها .. و (كل شيء بعيد) – فالحياة المملة الرتيبة التافهة : (لا صعدة فذة ، أو نزول جميل) هذه الحياة – كما جسدتها قصيدة (الكلمات) تخض الجميع ، وتدفع بهم الى البحث عن المدهش والجميل والجديد .

وبين الشد والدفع ، بين الرغبة في الانطلاق والحذر من السقوط ، تقف قصيدة (التجربة المزدوجة) . أو هي تجربة بين تجربتين : الحذر من السقوط في كمائن الديدان التي تنتشر فوق الكفن الابيض ، والوقوف عند الحروف التي تنتشر فوق الورق الابيض .

انها حالة في اللاحالة ، حيث تعجر النفس عن التقرير ،ويصير اللسان قطعة مطاط .ولكنها في الوقت نفسه ليست الحالة العدمية . وليست الحالة التي لا يستطيع فيها الانسان اتخاذ موقف . فهي من جانب اخر . تجربة النجاة وتبين الاتجاه خاصة حيث تمتد (كف الرجل المجهول) تسحبه من اللاحالة الى الحالة ، ومن اللاموقف الى الموقف .. وتصعد به للغرف العليا لماذا لاتكون الحقول والمروج .. !] حيث الشمس والهواء .

ان قصيدة (التجربة المزدوجة) قصيدة اعتراف ومواجهة (للاسئلة الصعبة) واكتشاف (الطريقة الجديدة لمسك الضوء)

مارا بأوجه الموت كلها ، خائضا وحول الحياة ، ساقطا مرة ، ناهضا أخرى .. حتى يمسك بالسيدة الحياة .

(مسجلا فوق بياض النفس :
بأنني سقطت
وأنني وقفت)

صاعدا (البرج) حيث (الحياة التي لا سواها) هي (الحياة التي لا سواها !) : الشمس والغيم والخضرة والمعارك والخطر :

(روحي وجدتك !
هذا مكاني

وهذا هو البرج يحمل مجد زماني ..
أتقرب منه ،
اتطلع فيه ،
امد اليه اليدين ،
فأسمع حولي هتاف الشجر ...)

★ ★

ان (البرج) تجربة جديدة ، في لغة جديدة ، مهما كانت لنا عليها من اعتراضات ! ذات ايقاعات متناغمة - مع ما هناك من مأخذ ، يعدها البعض ماخذ عروضية - سواء قصدها الشاعر أم وقعت سهوا ، فقد أخلت دون شك بالبناء الموسيقي . نذكر منها ، مثلا في القصيدة الاولى (نجمة النهار) في الاشطر الاتية ، والقصيدة من الرجز :

١ - تهيل منها الصفرة ، القشور ، الرطوبة
٢ - تمدد الفطر، السپاروجير، وخيوط الخوف.
٣ - يبحث عن منفذ ريح في حجارة التاريخ .

واذا كان المأخذ على أبي تمام في حينه أنه أسرف في تقدير الواقع وتقدير الجديد ، فذهب في الجديد ، حد المغالاة - مع انه كان يحاول أن يدفع بهذا الجديد نحو الواقع ، وأن يتلقف الجديد في الواقع فيدفع به الى الذهنية القارئة عن طريق الشعر ، فأن ياسين طه في ديوانه هذا يكاد يذهب مذهب أبي تمام هذا - مع الاخذ بنظر الاعتبار كل الفوارق الزمنية والاجتماعية والحضارية - حتى يبلغ حد الافراط في الاعتماد اعتمادا كليا - في بعض القصائد على ما تشاهده العين ، ويلامس سطح الحياة ، وينتحله الفكر ، أو يهندسه . وبالتالي يكون هذا منزلقا - الى الولع بتضخيم المعجم اللغوي بالفاظ الحياة الجديدة والاستعارات المحذلقة ، أو الى احتكام (العقلانية) في (الشاعرية) وفقدان السيطرة حتى على الوزن ، أو الخلط بين الاوزان ، وخاصة المتقاربة في جملها الموسيقية ، كالمتدارك والمتقارب كما نجد ذلك في قصيدة (الظبية) مثلا . فمع ان القصيدة هذه من (المتدارك) الا انها تداخلها اشطر من (المتقارب) واشطر تمزج بين المتدارك والمتقارب ، مثل :

[يمينا / شمالا / وتمنح عالمها الفاجع نظراتها العابثة
فاقدة قدرة العدو الى أقرب الشجر / ... الخ]

ان ياسين يقدم في (البرج) قصائد جديدة ، محكمة البناء ، (عصرانية) المنحى والاسلوب والصورة. (ظاهراتية) الرؤيا والمشاهدة .

ولكنها تظل كما قلنا - بحاجة الى قدر أعلى من (الشاعرية) والتركيز في بعض القصائد ، والسيطرة على الوزن والايقاع .

يعني بعبارة أخرى أنها تجربة جديدة في محاولتها عكس واقع جديد - وجودي أو فكري - فتحمل الكثير مما يمكن ان يرافق التجربة هذه ، من مآخذ ومبالغات أو مصادمات !

نصوص من النقد العربي

صالح السيد هويدي

صدر منتصف العام المنصرم عن دار المعارف المصرية كتاب «نصوص من النقد العربي» لمؤلفه الدكتور محمود الربيعي .

وسبق للدكتور الربيعي أن أصدر عدداً من البحوث والدراسات الادبية والنقدية ، فمن كتبه ـ كتاب «في نقد الشعر» يتناول فيه نظرية الادب والشعر من حيث مفهومه وغايته من العصر الاغريقي حتى العصر الحديث وقد صدر عام ١٩٦٨ عن دار المعارف . وكتاب «قراءة الرواية» الصادر عن دار المعارف عام ١٩٧٤ ، وهو يمثل مجموعة دراسات نقدية جادة وغنية في أدب نجيب محفوظ الروائي .

وللدكتور الربيعي عدد من الكتب المترجمة منها كتاب «الصوت المنفرد» لمؤلفه فرانك أوكونور . وكتاب «تيار الوعي في الرواية الحديثة» لمؤلفه روبرت همفري وقد صدر عن دار المعارف ايضا .

وله كتاب «حاضر النقد الادبي» الذي صدر عن نفس الدار عام ٩٧٥ ويضم سبع عشرة مقالة نقدية لنقاد عالميين كانت قد كتبت أصلا في عددين من «الملحق الادبي للتيمز» ونشرت بعد ذلك في كتاب قدمت له دار النشر بمقدمة مطولة .

وكتاب الدكتور الربيعي «نصوص من النقد العربي» الجديد يتألف من ثمانين صفحة ، أما مادته الاساس التي تمثل جهد المؤلف الحقيقي فلا تشغل سوى نصف هذا الكتاب وأما نصفه الآخر فقد حاول المؤلف فيه ايراد النصوص النقدية كاملة وذلك كيما يتيح للقاريء امكانية الرجوع اليها والافادة منها بعد أن ركز المؤلف على تناول فكرة أو بضع فقرات مخصوصة منها .

ومنهج الكتاب المذكور قائم على اختيار المؤلف لعدد من نصوص التراث العربي النقدي تصل الى سبعة نصوص .

أما تلك النصوص المختارة فهي على التوالي ـ النص الاول ـ وقد تناول فيه المؤلف نصا نقديا ـ لمحمد بن سلام الجمحي ـ من كتابه المعروف بـ «طبقات فحول الشعراء» ـ النص الثاني ـ لابن قتيبة من كتابه «الشعر والشعراء» ـ النص الثالث ـ لمحمد بن طباطبا العلوي من كتابه المعروف بـ «عيار الشعر» أما النص الرابع فقد كان لقدامة بن جعفر من كتابه «نقد الشعر» ـ والنص الخامس للقاضي علي بن عبد العزيز الجرجاني من كتابه «الوساطة بين المتنبي وخصومه» أما النص السادس ـ فكان لابي القاسم الآمدي من كتابه «الموازنة بين شعر أبي تمام والبحتري» وأخيراً فقد كان النص السابع مخصصاً

لابن رشيق القيرواني من كتابه «العمدة في صناعة الشعر ونقده» .

ومن هنا يتضح أن المؤلف قد تناول نصوصاً نقدية لابرز من عرف من نقدة العرب وكتباً نعدها من أمهات كتب التراث العربي النقدي .

ان التصدي لدراسة وتناول التراث العربي بعامة بات يشكل اليوم مهمه قومية وحضارية وعلمية يتحمل اعباء النهوض بها مثقفونا وأساتذتنا المتخصصون بعد ان أصبح واضحا وبما لا يقبل الشك أن لا سبيل لنهضة امة ، نهضة حضارية تتيح لها اللحاق بركب العلم وارساء معالم فكر علمي متقدم وسليم ، لا سبيل لتحقيق ذلك دونما امتلاك لوعي علمي متكامل يرى في التراث القديم امتدادا طبيعيا يمد بجذوره فيشكل حضورا شاخصا واصيلا وحلقة من حلقات الفكر القومي الذي لا يمثل تجاهلنا له (التراث) الا محاولة لتفريط عقد نسيج فكري وروحي وتعمد في ترسيخ واقع الحلقة المفقودة في ذلك العقد .

وبرغم الجهود المتواضعة التي يشهدها واقعنا الثقافي والمتمثلة في تحقيق وتحليل ودراسة هذا التراث فأن الذي لا يمكننا نكرانه في ظل هذا الواقع يمكن أن نحصره في امرين رئيسين ..

اولهما : ويتعلق بحركة هذه الجهود اذ أن تلك الجهود في مجموعها ما تزال وئيدة دون مستوى الطموح المرجو لها فضلا عن انها كثيرا ما تتخذ شكل جهود فردية ، بعيدة عن روح التضافر والعمل الجماعي والمنهجي المنظم .

وثانيهما : ويتصل بطبيعة وقيمة تلك الجهود ، فالمتتبع لمسار حركة دراسة وتحليل التراث الادبي مثلا يستطيع ان يميز خطين واضحين لا يمكن لنا عدهما من صميم منهج العلم وروحه ويتمثل هذان الخطان اولا : في محاولات البعض في الوقوف في الدراسات عند حدود شرح تلك النصوص والتعقيب عليها دون النفاذ الى اعماقها وسبر اغوارها .

ثانيا : في محاولات طائفة من الدارسين في اتخاذ منهج تعسفي يقوم على لي أعناق تلك النصوص وسحب مناهج الثقافة العصرية (وهي في أغلبها خلاصة ثقافة غربية) عليها وتحميلها فوق ما تحتمله ، مظنة من هؤلاء الدارسين ان ذلك يمكن ان يسجل انتصاراً ومحاولة في اثبات رقي تراثنا وأصالته التي لا سبيل لابرازها الا بتصويرها على انها قادرة على مقارعة الفكر العلمي الحديث ومطاولة أبرز ممثليه .

فأن كان النهج الاول يعلن عن قصوره وعجزه عن قراءة التراث الثقافي لامتنا والغوص في اعماقه فأن النهج الاخير هو الاكثر خطرا ـ في رأينا ـ اذ هو يقوم على حقيقة دفينة ما تزال تعيش في أعماق هذا البعض منا وما زال يصدر عنها ونعتقد بأننا قدآنلنا الاوان لأن نتخلص منها نهائياً وأريد بها حقيقة ما يسمى بـ (الشعور بمركب النقص) .

وبعد فلا اريد أن يفهم من كلامنا أنكارنا لكل تلك الجهود أو سحب تلك الرؤية على مختلف مظاهرها قط فأن في جهود الكثير من مثقفينا المخلصة ما يدعونا الى احترامها والاستبشار بنتائجها وأهمية المضي بها وتطويرها .

ومن هنا فأننا نحكم على أي مجهود في هذا المجال من خلال الاقتراب أو البعد عن تلك الروح وذلك النموذج الطموح الذي نبتغيه لدراساتنا النقدية ومنها تلك الدراسة التحليلية التي نعرض لها هنا .

واذا صح أن نعد كتاب (نصوص من النقد العربي) قراءة تحليلية لتراثنا النقدي فأني واحد فيه ما يجعلني اقول انه محاولة لتلمس صدى بعض من المشكلات والمفاهيم النقدية التي ما أنفكت تشغلنا وتطرح نفسها على بساط البحث والتناول النقدي في أيامنا هذه ، أقول أنها محاولة لتلمس هذا الصدى في تراثنا النقدي القديم ، في محاولة منه لربط حاضرنا بماضينا ربطا واعيا ومفيدا .

فالمشكلات التي عرض لها المؤلف في تراثنا النقدي لم يأت اختيارها اعتباطا وانما وجدناه يتناول مسائل بعينها متتبعا ماوسعه مواقف النقاد العرب منها من مثل: ثقافة الناقد الادبي ومؤهلاته و ـ الموقف من الحداثة والقدم و ـ مفهوم الشعر وطبيعته ودوره و ـ نظرية التعبير في الشعر وطبيعة هذا التعبير وشكله .

يعرض المؤلف في قضية مؤهلات الناقد وثقافته لآراء كل من ابن سلام والآمدي عبر فقرات مختلفة يستنتج بعدها رأي هذين الناقدين الذي يوجزه في القول بأعتبار النقد ميدان تخصص لا يحق لأي كان أن يلجه أو يدلي بدلوه كما يلخص موقفهما في أعتبار النقد مهارة عملية قوامها الاستعداد الفطري وأساسها الدربة العملية القائمة على الخبرة الواسعة بالنصوص الادبية فحسب ، ليفضي به ذلك الى الدعوة الى الاقلاع عن «الحديث عن الصراع الطبقي في الادب والعامل الاقتصادي في الادب ، والادب بصفته ظاهرة اجتماعية ، والادب بصفته ظاهرة (سيكولوجية) والادب بأعتباره وثيقة تأريخية» فتلك عنده من الامور التي «اغرانا تطور الدرس في بعض فروع العلم بتتبعه والانبهار به حتى كاد ينسينا طريقنا الاصلي» ، ذلك الطريق الذي يوجزه المؤلف في موضع آخر بالقول بأنه انما يتمثل في «دعم أدبية الادب» وعدم تبديد الناقد لجهده «في تحصيل العلم بفروع لن يصل فيها الى مرتبة المتخصص ، حتى ولو أضيف عمر الى عمره» .

ان قصارى مايمكن للناقد انيهتم به انما يتمثل كما يرى المؤلف في تكريس «الجهد لتوسيع خبرة هذا الناقد بالنصوص الادبية ، وذلك يكون بالتعمق في قراءة مئات

ـ بل آلاف ـ النماذج» فأن هذه «القراءة العميقة الفاحصة النافذة ستصل به أخيراً الى السيطرة على ذلك الشيء الغريب ، الفريد ، الساحر ، الممتع الذي هو سر تأثير الادب فينا» ص١٧

وهو يرى في عبارات الآمدي ما يسوغ له القول «بأن درس الادب وتقديره عنده ينبغي الا تتجاوز حدها اطلاقا، وحدها انها عوامل مساعدة ليس لها أن تطغى بأية حال على المكون الاصلي في ثقافة الناقد ، ذلك المكون الذي هو أدبي بالضرورة» ص١٩

ينتقل المؤلف بعدها الى قضية (القدماء والمحدثون) التي طالما شغلت النقد العربي القديم فيعرض فيها لموقف (ابن قتيبة) الذي ورد فيمقدمة كتابه (الشعر والشعراء) والذي يتلخص في اتخاذه الجودة الفنية التي لا تتأثر بصاحب الاثر الفني والزمن الذي عاش فيه مقياساً موضوعياً كشف بحق عن موقف متفرد ونظرة متجردة وأصيلة .

ثم يقف المؤلف ازاء فقرتين أوردهما لابن رشيق ، يقف متسائلا عما يمكن أن تطرحه تلك النصوص من مضامين طارحا لاكثر من احتمال ومستنتجا في النهاية معالم ذلك الموقف الذي يتخذه ابن رشيق ازاء قضية القدماء المحدثون) اذ يرى ان ابن رشيق يوفر « لكل فن حقيقي مكانته ، سواء أكان هذا الفن قديما أم محدثا» وان «الخصومة بين القدماء والمحدثين في نظره لا محل لها ، وان السؤال ينبغي ان ينصب على «الفن» لا على «الفن القديم» أو «الفن المحدث» . ذلك لان كل فن جيد يلبي بالضرورة حاجات تجعل منه أمراً مطلوبا» ص٢٥

والمؤلف بعد ان يعرض لفقرات أخرى من موقف ابن رشيق وبعد أن يقر بسريان بعض نواحي القصور في هذا الموقف والمتمثل «في قدر قليل من الاحكام العامة ، وقدر غير قليل من الغموض الذي يرجع الى عدم الاهتمام بتقديم حيثيات الحكم قبل ـ او الى جانب ـ تقديم الحكم نفسه» ص٢٧

بعد هذا كله نقف على رأي المؤلف في موقف ابن رشيق اذ يقول فيه :

«وهو موقف لا يغامر ـ فينحاز جملة ودون روية ـ الى جانب المحدثين ، ولا يتنكر ـ في الوقت ذاته ـ لحقيقة وضعه بأعتباره ناقدا معاصرا فينفصل عن واقعه ، انه رجل يصل الى ما يريد في التعبير عن موقفه المعاصر من خلال فقه الماضي لا الجهل بهذا الماضي ، ومن خلال التسليم بقيمة هذا الماضي لا جحد هذه القيمة ، ومن خلال تحديد قيمة الفن المحدث وفائدته معا ، ثم وضعه في مكانه الملائم طبقا لهذين العنصرين» ص٢٧

ويقف بنا المؤلف بعدها ازاء محاولة ابن قتيبة تفسير البنية الخاصة للقصيدة العربية بتقاليدها المعروفة من حيث تتابع اغراضها وأنتقال الشاعر فيها من غرض الى آخر اذ يرى في تلك المحاولة «أن ابن قتيبة يحاول فهم نمو العمل الشعري وتوالي أجزائه على أساس نفسي» بل ان المؤلف يرى انه ليس من المبالغة القول بـ «اننا أمام ناقد يتعامل مع منطقة قريبة من المنطقة التي يمكن أن نسميها (سيكولوجية البناء الشعري) »ص٢٨

والمؤلف رغم عدم اتفاقه الواضح مع ابن قتيبة في تفسيره لسرتجاور الاشياء فيبناء القصيدة العربية اذيرى المؤلف ان فلسفة هذا التجاور يمكن ردها كما تفعل بها الدراسات المتقدمة في علم الابنية الى شيء في طبيعتها هي خلافا لابن قتيبة الذي يردها الى شيء في طبيعة كاتبها ، نقول رغم عدم الوفاق الظاهر بين الرأيين فأننا نجد المؤلف يشيد بجهد هذا الناقد قائلا بأنه قد « كان بذلك علىوعي بموقفه ناقدا أديبا لا محللا نفسيا ،فنحن معه طولالوقت اننا لسنا في مجاهل نفس الشاعر ، كما نحس اننا لا نستمع في صوته الى صوت عالم من علماء النفس» .

وواضح ان الدكتور الربيعي حين يشير الى عدم اغراق او تغلغل ابن قتيبة في ظواهر نفسية بحتة كما يقول ، انما يصدر عن عدم الرضا والقبول بذلك الواقع الذي كثيرا ما خنق دراسة الادب ونقده في ظل التحليل النفسي للادب وفي جو من مصطلحات علم النفس وكشوفاته .

ينتقل المؤلف بعد ذلك الى تتبع فكرة ابن طباطبا العلوي في تفسيره للشعر علىانه (رد فعل حسي) منخلال فقرتين يكشف فيهما المؤلف بحق عن قراءة دقيقة ورؤية نافذة للنصوص التي افضت به الى الكشف عن فكر ابن طباطبا ـ وبخاصة في النص الثاني له ـ والذي يرى فيها تطويرا لفكرته السابقة حيث يرى الربيعي ابن طباطبا وقد نظر الى الفن « على انه عملية معقدة مركبة تدرك فيسياق الحس المركب المتداخل لا الحس البسيط الساذج» ثم في كشفه لتلك الرؤية التي يضع فيها ابن طباطبا «الشعر في مكانة من الفنون الاخرى كالرسم والموسيقى ، ثم يضع الفنون كلها تحت مقولة واحدة هي مقولة الادراكالحسي» . وليس أقل في النفاذ والعمق في نظرة المؤلف في كشفه لذلك ، كشفه لربط ابن طباطبا تأثير الفن بوظيفته ربطا محكما حين يقول «ان الفن لديه ليس مواعظ اخلاقية فارغة ، ومن ثم فأن أثره الاخلاقي بعيد المدى ، وهو يحدث هذا الاثر بأحداثه توازنا في العواطف لانه هو نفسه بناء متوازن» . ص٣٢

ينتقل بنا المؤلف بعدها الى تبين رأي قدامة بن جعفر من خلال نص نقدي في قضيتين اثنتين يرى فيهما ان الواحدة تسلم للاخرى وهما ما سماها المؤلف بقضيتي «الغلو في الشعر» و (المثال الشعري) .

ويريد بـ (الغلو في الشعر) تجاور الفهم الآلي القائل بنظرية الانعكاس الشعري واتخاذ الواقع المادي المحسوس مقياسا للحكم على صدق أو جودة العمل الشعري .

اذ يرى المؤلف في هذا التجاوز الذي يمثله قدامة خطوة في الطريق نحو فهم حقيقة الفن ، بتخليص معناه من أسر الواقع المادي ، وتطويره نحو فهم الحقيقة العامة .

وهو يرى في النص الذي يورده لقدامة ما يجسد فهم قضية (المثال) عنده ذلك الفهم الذي يفسره لنا الربيعي قائلا :

«ان الفن يسعى الى خلق (نموذج) أعلى اكثر مما يرتد الى تصوير واقع ماثل ، وهذا هو ما يجعل من الفن صيغة رمزية ، عامة ، دالة ، تستحق أقصى العناية» ص٣٧

كما يرى ان هذا النموذج او المثال الاعلى «تتداخل فيه الجزئيات المحدودة بكل انواعها وتتفاعل من اجل غايات تتجاوز الواقع ، وتهدف الى خلق المثال» .

يعرض لنا المؤلف في النهاية لعدد من النصوص المأخوذة عن القاضي الجرجاني والتي يرى فيها انه استطاع أن يلحق فن القول بعالم الفنون التشكيلية عن طريق الاشارة الى عنصر التجسيد المشترك فضلا عن ادراك الجرجاني اتحاد هذا الشكل بمضمونه في وحدة حية .

ويقف المؤلف ازاء نص للجرجاني ليعرب فيه عن رأيه الذي يفرق فيه بين أعمال محكمة الصنعة ، مكتملة التقاليد ، وبين أخرى تفتقر الى ذلك الكمال وتقع دونها في الحسن والصنعة ورغم ذلك فأن النفس كثيرا ما تميل الى ذلك النموذج الاقل في الصنعة والاحكام .

وواضح أن الجرجاني هنا انما يميز بوضوح بين الزيف والاصالة ،بين القشور واللباب .. الشكل والجوهر .

ان المنهج النقدي للجرجاني هذا الذي يفرق فيه بين «شكل الفن المحكم حقيقة وشكل الفن المحكم ظاهرا» على حد تعبير المؤلف ، ان هذا المنهج النقدي الذي يدعونا المؤلف الى صحبته للغوص داخل عباراته يفضي به في النهاية الى القول بأنه يقرب في هذا من «المنهج الشكلي» في النقد الحديث وذلك حين يقول معلقا على فكرة الجرجاني «ونحن حين نفعل ذلك نصل ـ في تقديري الى ان المنهج الشكلي في النقد الحديث ..

.. يتحرك في منطقة جد قريبة من المنطقة التي تتحرك فيها هذه العبارات» ص٤١

والمؤلف بعد هذا ينكر ان تكون من نواياه عد الجرجاني واحدا من النقاد الشكليين ـ بالمعنى الحديث ـ كما يقول .

وأنما الذي يريده واضح في قوله «انما أريد فحسب أن ألفت النظر ـ كما قررت من قبل الى تساؤل مهم هو :

هل يمكن الاستفادة من عبارات القاضي الجرجاني ـ في ضوء المنهج الشكلي في النقد الحديث ـ في وضع اساس صالح نبني عليه وننميه بحيث تتكون لنا في النهاية بداية طبيعية لطريق يوصلنا الى نظرية نقدية تعتمد على التراث وتتطور في ضوء معطيات العصر الحاضر» .

ولنا بعد هذا العرض الموجز لكتاب (نصوص من النقد العربي) بعض وقفات نرى في ذكرها ما يمكن ان يعمق الفكرة ويتمم الجهد ، عله يبلور للقاريء فيما بعد معالم الصورة بوضوح أشد .

واولى وقفاتنا مع النتيجة التي خلص اليها المؤلف بعد عرضه لفكرة الآمدي التي يحدد فيها ثقافة الناقد ومؤهلاته اذ يرى المؤلف أن الآمدي انما يحصرها «في الخبرة الواسعة بالنصوص الادبية» ويرى أيضا ان الآمدي بهذا انما «ينفي ان يكون الالمام بشيء من فروع المعرفة غير الادبية هو السبيل الصحيح الى البصر بالادب»ص١٩ والحق اننا برغم ايماننا بروح الدعوة التي انطلق منها الآمدي ـ والتي عبر عنها في اقتناعه الذي يتلخص في .. أن لا علم او معرفة يمكن ان تعدل بالخبرة والمراس النقدي القائم على القراءة والتدبر للنصوص الادبية ذاتها ـ رغم ذلك فأننا لا نرى في هذا النص الذي يعرضه لنا المؤلف ذلك الرفض القاطع والانكار التام لاهمية المعرفة الخارجية التي تشي بها عبارة المؤلف السالفة ، فالآمدي في النص الذي سنعرضه للقاريء انما ينكر على من يأخذ بأطراف العلوم والمعرفة المتنوعة ويتخصص او يبرع في شيء منها ، ينكر على هذا زهوه وأعتقاده في أن ذلك يمكن ان يكون بديلا عن الانقطاع عن دراسة الادب وتذوقه والتمرس فيه، اذ لا علم يغني عن ذلك .

وتبقى بعد هذا ـ على ما نظن ـ مساحة واضحة بين القول بأن الآمدي انما يرفض بهذا ان يكون سبيل المعرفة طريقا الى البصر بالادب وبين قولنا بأنه بهذا يرفض ان تكون تلك المعارف بديلا عن دراسة الادب نفسه .

وكأني بالآمدي ـ هنا ـ يقول :

ان مهارة الانسان في علم لا تعفيه من المهارة في ميدان النقد الادبي الحق .

وهي دعوة الى الجمع والمزاوجة ما بين المعرفة النظرية والخبرة العملية اكثر منها رفضا للعلوم والمعارف الخارجية .. واليك ما يقوله الآمدي :

« ثم اني اقول بعد ذلك . لعل ـ اكرمك الله ـ اغتررت بأن شارفت شيئا من تقسيمات المنطق ، او جملا من الكلام والجدل ، او علمت أبوابا من الحلال والحرام او حفظت صدرا من اللغة ، او اطلعت على بعض مقاييس العربية ، وانك لما اخذت بطرف نوع من هذه الانواع بمعاناة ومزاولة ومتصل عناية ، فتوجهت فيه ومهرت ـ ظننت أن كل ما لم تلابسه من العلوم ، ولم تزاوله ، يجري ذلك المجرى ، وانك متى تعرضت له ، وأمررت قريحتك عليه نفذت ، وكشفت عن معانيه . هيهات ! لقد ظننت باطلا ، ورمت عسيرا ، لان العلم ـ (من) اي نوع كان ـ لا يدركه طالبه الا بالانقطاع اليه ، والاكباب عليه ، والجد فيه ،

والحرص على معرفة أسراره وغوامضه» ص١٩

وثاني ملاحظاتنا انما تتمثل في اخلاقنا مع المؤلف اذ يرى في نص يسوقه لابن قتيبة ان هذا الناقد يتراجع عن رؤيته التي سبق لمقدمته ان كشفت عنها - والتي لا تقف مع الجديد لجدته ولاترفض القديم لقدمه وانما تتخذمن الجودة الفنية غير المتأثرة بالزمن او بمنشئها - نختلف مع المؤلف فيما يسوقه لنا من نص له اذ يرى فيه تناقضابين «نظرته الموضوعية التقدمية الواضحة» وبين ما يقرره مما حدا بالمؤلف الى التماس تبرير لتمسك ابن قتيبة بالقديم وتصوير ذلك على ان ابن قتيبة ربما كان بهذا قد فهم القديم على انه رمز لا يحسن الخروج عليه .

اما نحن فلا نرى في ذلك النص دعوة الى التمسك بالقديم كما لانرى فيه ما يصح معه تأويل موقفه عبر مفهوم الرمز هذا رغم تسليمنا بأن القراءة الاولى لفكرة ابن قتيبة حرية بأن تفضي بنا الى القول بكل ذلك ، لما في عبارة الأمدي الاولى من تعميم .

الا ان الوقوف على فكرة النص كاملة بما فيها القرائن المفسرة «لان المتقدمين ...... (مع ما قبلها من قول)» يمكن ان يقود الى ما ذهبنا اليه .

ومن هنا فنحن نرى في نص ابن قتيبة الـــذي سنعرضه امتدادا وتطويرا لفكرته في الاصالة ورفض المقاييس الزمنية اكثر منها تمسكا بالقدم او تناقضا بين موقفين ، وانما الجديد في فكرة ابن قتيبة هنا قوله ان للتجديد والحداثة موضوعية ، فليس التجديد غاية وانما هو وسيلة لها ما يبررها فأن هي فقدت مبرراتها سقطت وما حق لها الادعاء بمشروعية التجديد والخروج على القديم .

فالتجديد الذي يحصر همه في مجرد مخالفـــة الاقدمين - في ركوب البغل بدلا من الناقة مثلا او البكاء عند مشيد البنيان بدل البكاء عند المنزل الداثر لدى الاقدمين - وهم وزيف وهو ليس من التجديد في شيء ، وهذا هو جوهر الدعوة التي تضمنها نص ابن قتيبة الذي يقول فيه :

«وليس لمتأخر الشعراء ان يخـرج علـى مذهب المتقدمين في هذه الاقسام ، فيقف على منزل عامر او يبكي عند مشيد البنيان ، لان المتقدمين وقفوا على المنـــزل الداثر» ، والرسم العافي . أو يرحل على حمار او بغل ويصفهما ، لان المتقدمين رحلوا على الناقة والبعير . او يرد على المياه العذاب الجواري لان المتقدمين وردوا على الاواجن الطوامي . او يقطع الى الممدوح منابت النرجس والآس والورد لان المتقدمين جروا على قطع منابت الشيح والحنوة والعرار» ص٢٣

وواضح ان المؤلف لا يقر للاتجاهات النقديـــة استغراقها في علوم النفس والتغلغل فيها لغاية نقدية وهذا حق نوافق فيه المؤلف تماما ، لكن ما يدعو الى الدهشة حقا اشادة المؤلف بأبن قتيبة لانه استطاع تحاشي الانزلاق في مهاوي التحليل النفسي والاغراق في ظواهره ، وكان العصر الذي عاش ابن قتيبة بين ظهرانيه كان يعاني مما نعاني منه نحن اليوم من غلبة تلك المظاهر وسطوة علم النفس بحيث انه لم يتمكن من اغراء هذا الناقد وايقاعه في براثنه والتي كان من الممكن ان تبرزه لنا محللا نفسيا - اذ نسمع المؤلف يقول :

«ومع ذلك فأبن قتيبة لا يحلل تحليلا نفسيا ، ولا يعني نفسه بالتغلغل في ظواهر تنتمي الى علم النفس كما نعرفه» ص٢٨ او في قوله «ومن الخير - في نظري - أن ابن قتيبة لم يتوغل في ظواهر نفسية بحتة ، واكتفى بالملاحظة، وحاول ان يتلمس سببا قريبا من خبرته بعمل الذهن الانساني ، وتوالي الانطباعات - او تداعي المعاني - عليه.

وقد كان بذلك على وعي بموقفه ناقدا اديبا لامحللا نفسيا ، فنحن نحس معه طول الوقت اننا لسنا في مجاهل نفس الشاعر ، كما نحس اننا لا نستمع في صوته الى صوت عالم من علماء النفس» !

واجد من اللازم علي الاشارة الى ضرورة اعتماد التروي فيما يعرضه لنا المؤلف من نص لابن طباطبا والذي يتساءل عقبه فيما اذا كان بالامكان اقامة صلة بين فكرة ذلك النص وبين فكرة (المعادل الموضوعي) لدى اليوت- رغم ايماني العميق بأن ليس من غرض المؤلف اقامة مثل تلك المقارنات لاغراض غير علمية - ولكن دفع الظنان والتهم عن النفس واعتماد حسن النية والقصد كما رأينا المؤلف يحرص على توكيدها مرارا في مقدمته ، أرى ان هذا كله غير كفيل بأن يسلبنا حقا او يحول بيننا وبين المتابعة واعتماد الدقة والنظر .

وعلى هذا فأني لا ارى في هذا النص المذكور لابن طباطبا أكثر من الاشارة الى حقيقة هي ان مما يجعل الشعر حسنا ومفهوما موافقته للحالة التي يأتي تعبيرا صادقا عنها .

وللقاريء الحكم في ذلك بعد مقارنته بين فكرة - اليوت - في (المعادل الموضوعي) وبين هذا النص اذ يقول فيه ابن طباطبا :

«ولحسن الشعر وقبول الفهم اياه علة اخرى وهي موافقته للحال التي يعد معناه لها كالمدح في حال المفاخرة وحضور من يكتب بانشاده من الاعداء ومن يسير به من الاولياء .

وكالهجاء في حال مباراة المهاجي والحط منه حيث ينكى فيه استماعه له . وكالمراثي في حال جزع المصاب ،

وتذكر مناقب المفقود عند تأبينه والتعزية عنه ، وكالاعتذار والتنصل من الذنب عند سل سخيمة المجنى عليه ، المعتذر له ، وكالتحريض على القتال عند التقاء الاقران وطلب المغالبة . وكالغزل والنسيب عند شكوى العاشق ، واهتياج شوقه ، وحنينه الى من يهواه» ص٣٤ - ٣٥

ومثل ذلك قوله في نص الجرجاني «وانما الكلام

أصوات محلها من الاسماع محل النواظر من الابصار» قوله ان الجرجاني بهذا ، انما يلحق فن القول بعالم الفنون التشكيلية .

كما أدعو القاريء الى مشاركة المؤلف وقد عرض لنا فكرة القاضي الجرجاني بعد ان يقرر قائلا - «وسبيلنا في ذلك الا نلوي اعناق هذه العبارات ، ولا ان نتعسف في تفسيرها بغية الباسها لبوسا عصريا ، وانما ان نستنطقها لنرى ما يمكن ان تعني على الحقيقة ، من داخلها وفي ظل ما وصل اليه العصر» ص٤١ - أدعو القاريء الى التأمل مع المؤلف في النص الذي يقول فيه بعد ان قرر ذلك :

«ونحن حين نفعل ذلك نصل - في تقديري - الى ان المنهج الشكلي في النقد الحديث

The formal Approach

يتحرك في منطقة جد قريبة من المنطقة التي تتحرك فيها تلك العبارات» ص٤١

واخيرا فقد كنت آمل ان يتم الدكتور الربيعي كتابه بتناوله لقضية من قضايا النقد العربي القديم ما تزال موضع جدل ومثار نقاش كبيرين ، وهي بعد لا تقل شأنا عن أية قضية عرض لها المؤلف واريد بها قضية (الشكل والمضمون) أو ما كان يسمى بلغة النقد العربي القديم بـ (اللفظ والمعنى) وهي قضية شغلت النقد العربي القديم زمنا وتميزت ببروز اتجاهات مختلفة ، طائفة تنتصر للفظ واخرى للمعنى ثالثة توحد بينهما ، وليس بوسعنا ان ننسى ما قال في ذلك كل من - الجاحظ ، العسكري ، ابن قتيبة ، الآمدي ، حتى اذا ما جاء الناقد العربي الفذ عبد القاهر الجرجاني رفع من شأن تلك القضية (الشكل والمضمون) الىمستوى ما نزال نجد فيه حتى يومنا هذا معلما نقديا ورؤية نافذة واصيلة .

وبعد فتلك أبرز ما تتيحه لنا وقفة كهذه في تناول كتابنا ، مؤثرين الاحتفاظ ببعض آراء لنا مما قاله بشأن موقفه من دعوة الهمس في النقد العربي الحديث ومن موقفه من المنهج الواقعي الاشتراكي الذي يقف المؤلف ازاءه عند حدود المواقف المذهبية الاولى في الوقت الذي قطعت تلك الدعوة مراحل من النضج الذي ارتقى بها عن مجرد حدود النظرية (الانعكاسية) الى شيء من التلاحم الجدلي بين الشكل والمضمون وعدم التضحية بطرف منهما على حساب الطرف الآخر .

كذلك نحتفظ برأينا من تفسيره لسر او لفلسفة تجاور الاشياء في القصيدة العربية والتي يخالف فيها ابن قتيبة ، تاركين للقاريء مهمة الوقوف عندها .

واجدني هنا مضطراً الى التنويه بمنهج المؤلف ومحاولته عدم التورط في القطع بالاحكام او الجزم بها والاحتراس ما وسعه ذلك فنحن نلمس في كل ما أشرنا اليه من تفسيرات ان المؤلف يدعو القاريء الى مشاركته ومساءلته دونما قطع بالحكم غالبا .

واني بعد ، لا ارى في اختلاف الرأي وتعدد وجهات النظر الا دليلا على غنى افكار وحيويتها وعمقها .

ولعل آخر ما يمكنني ذكره هو صعوبة التعرض لمثل تلك الاعمال التي تتخذ من النصوص ميدانا موضعيا ومباشرا لدراستها والتي تقوم على نصوص يصعب على من يتناولها ايرادها ، وحسبي اني اثرت شيئا مهما واساسيا منها .

لاوفيليا جسد الارض

نفيسه محمد قنديل

يكاد يكون غائبا عن القارىء ،في بعض الاقطار العربية، الابداع الادبي الشاب للقصاصين الطالعين بالعراق ،وفي محاولة للتعرف على عالم هؤلاء القصاصين اقدم هذه القراءة السريعة للقاص الشاب عبدالاله عبدالرزاق في مجموعته « لاوفيليا جسد الارض » الصادرة عن وزارة الاعلام بالعراق .

نواجه في هذه المجموعة الشديدة الخصوبة والحيوية بعوالم غريبة وغير معتادة من الموت والانتحار والعنف والقتل البارد والوحشة المميته والشبق العنيف والاختيارات الحياتية التي يكاد يختفي معها في كثير من القصص البعد الاجتماعي ، مما يجعلنا نظن ، عند القراءة الاولى ، أن هذه المواقف تتناول من جانب القصاص كقضايا ومواقف وجودية ، خاصة ونحن نلتقي فيها بجنود بلا هوية ، وحروب ليست هناك ادنى اشارة او اضاءة لسبب خوضها ،واعداء ، لانعرف الامن عنوان احدى القصص أنهم كلاب ، وهناك الجثث الطافية فوق سطح الماء ، المطاردات والانتحار ، طلقات الرصاص، كل هذا دون أن نلتقط أنفاسنا بوقفة قصيرة على ارض الواقع الاجتماعي العيني .

في قصة (وقت للرصاص) يتم القتل بموضوعية وبرود شديدين ودون اختلاجة واحدة أو تبرير فني مقنع ، يقتل الرجل الشاب بعد صراع الفرس والخنزير ثم ينظر الرجل في عيني الفرس المحتضرة ، فهل هذا القتل البارد وهذه الألفة مع الموت والجثث تظهر بلا تفسير كما في قصة السيف مثلا ، هل هي قوانين وأعراف بيئة القصاص الواقعية التي لم نتعرف عليها ولم ينزلنا منها الا لحظة الفعل ، حين ينطلق الرصاص ، بالرغم من اسهابه الشديد وولعه الذي لا ينتهي بوصف أدق مظاهر الطبيعة ، أم هو انعكاس هذه البيئة التي تحيا بخشونة وردود افعال عنيفة لم تتميع بعد بعلاقات وجو المدن (الوسطى) التي يأخذ فيها الموت آلاف الصور والاشكال والالوان والتي تتخدر فيها الحواس وتتهذب الاستجابات وتقمع نتيجة عوامل كثيرة ليس هنا وقت بحثها ؟

ونعود مرة أخرى لمسألة الغياب النسبي للبعد الاجتماعي في كثير من القصص على ضوء قراءة النماذج البشرية التي يتناولها المؤلف ، فهل يكون سبب هذا الغياب اننا نواجه في كثير من القصص بأبطال متوحدين فاعلين يمسكون بأقدارهم بين أيديهم وينهون حياتهم حين يريدون ، هذا التوتر الوجودي القادر في الحياة والذي لا يحياه على المستوى الواقعي الا مثقفون قليلون، ونراه كثيرا في الادب العربي عند كامي وسارتر والوجوديين، هؤلاء الاشخاص الذين يفترض أنهم يعانون تمزقات داخلية هائلة وغير عادية ، لم نستطيع سبر أغوارها من خلال القصص المعالجة لهذا النوع من الابطال ، فهل يمكن أن يوجدوا بنفس المستوى والكيفية في هذه المنطقة من العالم وهل نكون متجنين اذا قلنا انه يموضع لهم مواقف فلسفية مسبقة اكثر مما يهبهم حياة وخلقا ولحما

وعظما ويتضح هذا في قصص (الكلاب ـ الزجاج ـ في مكان ما) فهذه القصة الاخيرة بالذات تسقط مابين الحذلقة وافتعال الرغبة في تجريد شخص الشيخ والجريح وبين اعطائهما وجود وحيوية الشخصيات الحية ، بين الرغبة من توصيل خلاصات جاهزة لمدارس فلسفية وتيارات فنية غريبة لم تهضم ولم تتمثل بعد وبين بساطة الرؤيا الخاصة والشخصية ، ولنأخذ بعض مقاطع الحوار التي ترد فيها المواقف الذهنية والفكرية التي لم تدخل في نسيج الشخصية .

ـ: اللعنة ؟ متى ينتهي كل هذا ؟ تكاد الرائحة تقتلني

ـ: دعني أحاول تنظيف الجرح .. سأضع فيه مرة أخرى ..

زعق فيه باستمرار : ـ

ـ: دع كل شيء في مكانه .

ـ: انت تسيء الى نفسك .

ـ: وانت تسيء الي بانسانيتك وتعاليمك .

اتركني فهذا أفضل .

زحف نحوهما صمت ثقيل قطعه وهو يومىء الى الخارج :

ـ: أين تذهب عندما تخرج من هنا ؟

ـ: الا حق جذور النباتات وأبحث عن الضل واشم الهواء وانتظر ابني .

ثم اضاف مبتسما ..

ـ: لماذا ؟

ـ: اتفعل ذلك كل يوم ؟

ـ: اجل .

وظل وجهه يحمل تساؤلا مبهما :

قال في نفسه : ياللجنون ! وفوق ذلك يطمع في ان يعيش اكثر ، أردف الشيخ قائلا وهو يقوم من مكانه :

ـ: سأتركك الآن لتنام .

وهكذا تستمر القصة ما بين الرد والحوار الذهني دون ان تنمو دراميا الا من خلال التجريدات اللفظية مما لا يكشف لنا سر عدمية هذا الجريح ولا يجسد لنا شخصية الشيخ تجسيدا كافيا ينير ملامحه أكثر .

ونتنقل الى هذه الوحشة الهائلة والموت الغريب اللا انساني الخالي من العزاء والمشاركة وانطلاقا من النقطة التي أشرنا اليها من قبل حول غياب البعد الاجتماعي ، نسأل : هل يمكن أن يوجد في واقعنا العربي وفي هذه المنطقة من العالم التي ينتمي القصاص اليها والتي ما زالت تحمل قدرا هائلا من الدفء والتواصل الانساني الذي يصل الى حد التماسك المانع من تفجر المتناقضات ، هل يمكن أن يموت فيها اناس تأكل جثثهم القطط وتواجه فيها ام الشهيد بجثة ولدها ترمى امامها بالكوخ في وحشة الليل والبحر كما ترمى الخرقة، هذا مع بعض الملاحظات التي لا بد من ذكرها :

أولا : القصتان اللتان تحضرانني هما قصتا (الفأر ـ الجثة) من أجود قصص المجموعة ، وفي ضوء غياب البعد الاجتماعي ، ففي الاولى قدرة ممتازة على استحضار الجو الخانق الذي يموت فيه الرجل الذي تأكل جثثه القطط (رغم الفشل النسبي في استبطان التداعيات التي تمر بمخيلة رجل يموت) .

ثانيا : انني لا أتطلب من العمل الفني تبريرا خارجه أو بعالم عيني مواز يصدق عليه ويمرر من قبله ، ولكن يجب ان لا ننسى في النهاية جدل الانسان والواقع بكل ابعاده، فليس الانسان وجودا أو ابداعا، ينيب في اللاشيء ولا تحليقا في فراغ، وحتى أشد المذاهب مثالية لا تقر بهذا ، وعالم كافكا الخانق والمحبط الذي نرى هنا بعضا من قتامته ،لايمكن تفسيره بدون المكونات البيئية والاجتماعية والعقائدية التي صنعته .

ثالثا : في حالة الثراء الداخلي لعوالم الشخصيات المتناولة قد يحد من أثر البعد الاجتماعي فيها ولكن أكثر المواقف تفردا وأكثر الشخصيات فعالية ومبادرة لا يمكن انتزاعها وسلخها عن بيئتها وموروثاتها حتى ولو بالاختلاف والرفض والجدل الحي معها ، وحين نرى كاتبا عظيما كفرانز فانون يحلل في كتابه (سوسيولوجية ثورة) أبسط قضايا التقاليد من دراسته للمجتمع الجزائري مثل كيفية تخيل البنت الجزائرية في عهد ـ الاحتلال الفرنسي ـ للاغتصاب على ضوء فهم البيئة والموروثات وشكل الملابس ، فاننا ندهش ونعجب من غياب جلودنا وعظامنا وروائحنا الخاصة في كثير من ابداعنا العربي ونصطدم بالتجنيح والتجريد والطيران نحو آخر منجزات المدارس الفنية الغربية مخلوعة من جذورها البيئية والفلسفية والحضارية ، قبل التلامس الحي مع دفء التراب العربي .

رابعا : قد تبرر هذه الوحشة والوحدة ظروف وعوامل خاصة بالمجتمع في العراق لا أدعي القدرة على الالمام بها ، وبالتالي تكون ملاحظتي الثانية فيها بعض التجني والاسقاط الشخصي ، فانعزالية الاسرة في العراق التي نلاحظها في طريقة بناء المساكن كقلاع منعزلة مما لا تسمح معها بجو الجوار الدافيء المنتشر في بعض مجتمعاتنا العربية ، كما أن منطقة المؤلف بالذات « الاهوار » التي نرى منازلها من خلال الصور كبيوت مائية عائمة قد تفسر اجواء وعوالم بعض «الجثة،القاع الطين »

واذا تغاضينا عن البعد الاجتماعي المبرر غيابه فنيا في بعض القصص كقصة « مطر الصيف العذب » حين كانت ارادة الصبي وفضوله المعرفي وشهوة الاستكشاف للطبيعة والرغبة في اثبات الجدارة التي تبلغ حد الهوس يكون التركيز على الصبي والطبيعة هنا واسقاط البعد الاجتماعي مبررا فنيا الى حدما ، ولكن اذا انتقلنا الى بعض ابطال المجموعة المعلقين في الهواء بلا تواريخ وأرض، فهل تكون الرغبة العارمة في التمرد والانعتاق والطيران والتوحد بالكون ، كما يذكر المؤلف صراحة وبشكل مباشر في بعض القصص هي مفاتيح هؤلاء الابطال ؟

« كانت السماء قريبة متناهية الزرقة وثمة شيء يشرب مع لريح والزرقة شيء كالنداء الخفي الناعم .. كالهاجس الذي يتآكل مع الذهول فيستحيل في لحظة الى يقين سحري .. كالرعدة اللذيذة المتأتية من امتزاج البرد بالدفء والعتمة بالصحو .. ينذك في نبض قلبه ويصغر ثم يتلاشى ، ويسكن كل شيء ، كانت الشمس دافئة في عينيه . وكانت حواسه تتخدر بفعل الدفء ورطوبة الريح ... وحين دفع قدميه . .انبسطت أمامه الزرقة ، بحيث جعلته يفتح ذراعيه باستسلام » .

ام أن هؤلاء الاشخاص يعانون تمزقات داخلية عنيفة وغير عادية لم يسبر المؤلف أغوارها ربما لانه اعتمد في تكنيكه، كما في قصتي (الفأر والزجاج) على تصوير الحركة الخارجية والمكان كالكاميرا أكثر من اعتماده على التحليل ، فلم تتجول بناعين المؤلف ، هذه الكاميرا البصرية الذكية اللاقطة لأرهف الحركات والاجواء ولتصوير ابسط اهتزازات غصن الى زوايا اخرى تنير

أغوار هذه الشخصيات وعوالمها الداخلية حتى لا نفاجيء بهذه النهايات والانتحارات المجانية غير المبررة ، ولقد كان من الضروري أن يلجأ المؤلف الى تجديدات في الشكل

توائم هؤلاء البشر ذوي المزاجية المتفردة وغير المألوفة ، وينقلنا هذا الى ما يمكن أن نسميه بـ (مزاجية الموت) لدى بعض أشخاص المجموعة والمرادفة دائما للدفء والعذوبة والجمال :

« ثمة رغبة تدفعه الى أن يرفع رأسه الثقيل بوجه هذا الدفء الجديد الذي بدأ يتسلل اليه من منفذ سري .

وشيء واحد يهمه الآن هو أن يعرف من أين يقبل الى جسده هذا الدم الدافيء ؟ » ص ٢٦ .

« لكن ثمة نافورة من الدم انبثقت من وجهها ، وصدى فحيح وحشي يغشي أذنيها .
تاه المنجل .

ووجدت صدرها يلتصق في صدره الدامي ، ووصل الى لحمها سخونة الدم . وانتابتها حرقة هائلة وشبه ارتجافة صغيرة . وثمة جرح جديد ينفتح ، ونشوة تتألق وهما يهويان الى القاع ببطء » . ص٧٢

هل هذا العشق الشديد للموت مبعثة الرغبة في التوحيد بالكون والسكون أم هي نظرة للموت من خلال دورة الحياة ـ الموت بدليل أن هذا الموت يتم في بعض قصص المجموعة في الماء باعتباره مرادفا على المستوى النفسي والاسطوري للرحم والميلاد والحياة ؟

وهناك دائما هذه الثنائية المتكررة : الحركة ـ السكون ، النهار ـ الليل ، الضوء ـ الظلال ، فهل هي دورة الخلق المنفردة عند القصاص على هذه العدمية الزائفة والمفتعلة في بعض القصص ؟

يعزز لدينا هذا الاجتهاد أن ننتقل الى قصتين بالمجموعة هما حصر القصةالاولى والاخيرة، اللتين تبدوان كأطار يحتضن عالم المجموعة مفتتحاوختاما ،يجعلان هذا الموت والعنف والوحشة داخل المجموعة عوالم مؤقتة وزائلة .

فالقصة الاولى (السيف) عالم من العنف النبيل والغضب والبراءة الفاتنة متمثلين في الحصان والطفل ،

الحصان ـ الجموح والثورة والانطلاق والخصوبة والغضب الفعال، يروض ويستأنس بالطفل بكل ما يحمله من حب وحلم وتواصل انساني وفرح ، يتعانقان وينفتحان على الكون كله ، على الشمس والريح .

أما القصة الاخيرة (الطلع) فأنها تجسد الخصوبة في الطفل المنتظر بطقوس وموروثات بدائية تقوم بها المرأة في القصة مع الطبيعة بكاملها ، النباتات والطلع ، النخل وجذوع الاشجار ـ السعف والبذور ـ الشمس والقمر ، كل هذه الطقوس تتم في المقابر (الموت والحياة مرة أخرى) ، ضم وعناق الكون كله ليأتي الطفل المنتظر .

« تتابع نشيدا يتقطع في الهدوء ويتضخم مثل موجة آتية . يصل اليها خبب الخيول وهي تدك بسنابكها ارضا صخرية وأصداء صاخبة لصناجات تقترب من جهات متفرقة . تتوهج في عينيها بيارق ملونة وانعكاسات أضواء .. قادمة من جهة الصخب .. تفتح ذراعيها وتنتظر » . ص ٩٧

تبقى لهذه العجالة السريعة عن المجموعة القصصية (لأوفلياجسد الارض) بعض الملاحظات :

من المسلم به أنه ، نظرا لمحدودية الحيز المكاني والزماني للقصة القصيرة ، يجب الا ينفرط الكلام اكثر من اللازم مادام لايساعد في نمو القصة واكتمال جوانبها المختلفة والا يبتسر ويختزل بشكل مبالغ فيه يمنعنا من تحريك خيالنا وممارسة مقالياتنا كقراء الانارة القصة واكتشاف

دلالتها ، ففي كثير من قصص المجموعة نلاحظ ولعاً شديدا بوصف الاشياء والانتباه لمعالم الخارج ، خاصة مظاهر الطبيعة ، باسراف ، وكأن القصاص يستعرض ويستسلم لمهارة يعرف أنه يجيدها ، ففي قصة (لأوفيلياجسد الارض) يستسلم لهذا الهوس الشديد بوصف أشياء لا تسهم على الاطلاق في نمو القصة ولاتجعلنا نشعر للحظة أننا قد بارحنا مكانيا او شعوريا هذا الجسد الطافي فوق سطح الماء ، وعكس ذلك حين ينس هذا الولع الشديد يتتبع حركة الاشياء الخارجية اللازمة وغير اللازمة في قصة (الجثة) مثلا حين ركز جل اهتمامه على شخصية المرأة المكلومة صاعدا وهابطا مع انفعالاتها دون تشتيت القارىء بتوسيع رقعة المنظر المكانية رأينا كيف حقق في هذه القصة النفس الواحد والتماسك العضوي الممتاز والنمو الدرامي الذكي المبني على عالم الداخل ولا يجب أن تفوتنا قدرة المؤلف من خلال ثراء وشاعرية لغته المستخدمة في تركيب الجمل الصغيرة والمتتابعة والمتراكمة على احياء وتجسيم الجو المراد اعطاؤه ، ففي قصة الفأر مثلا ومن خلال الاعتناء الشديد باختيار الالفاظ ذات الدلالات السكونية، يكون قادرا على احضار جو الموت والحصار الذي يعانيه رجل يموت ، كما نلاحظ قدرة المؤلف في استخدام المزج بين الفعل المضارع والماضي في بناء زمن القصة ، ففي قصة (القاع الطيني) ، حين يستخدم الفعل المضارع ، فاننا نشعر بطزاجة وحضور الحدث وكأنه يتم أمامنا هنا والان ونكون معه داخل القصة متتبعين لحركة المنجل في يد المرأة حتى نصل الى ذروة الحدث ، نشوة الموت التي سبق أن تكلمنا عنها .

وأخيرا ، هذه نظرة سريعة على عالم هذه المجموعة المكتفي بذاته المغلق على الخارج ، المتوحد والموحش ، ولعل المؤلف حين يعيش هموما أكثر قربا وحميمية ، وحين يتخلى عن ايجاد المعادل الموضوعي (الذي يخلقه باقتدار وذكاء) لرؤى وهموم جاهزة تستلب قدرته الكبيرة على البناء والبوح ، وحين يتكىء على اكتشافاته الذاتية المتفردة ، فسوف يقدم ، فيما أرى ، انجازات هامة تضعه في الصف الاول من القصاصين الشبان في الوطن العربي .

قضايا من الادب القصصي والواقع



ولتر كليمونز
ترجمة علي الحلي

في الاونة الاخيرة .. صدر كتاب جديد للناقد غور فيدال ، بعنوان « قضايا من الادب القصصي.. الواقع » يحتوي على مجموعة من المقالات التي كتبت ما بين عام ١٩٧٣ و١٩٧٦ ، يقع في مائتين وخمس وثمانين صفحة ومن منشورات مؤسسة راندوم .

قبل عشر سنوات ، كتب الناقد فيدال قائلا : ان كل ما يمكن ان نتذكره من كتاب وروائيي المنتصف الاول من القرن العشرين ... هو حياتهم ، اذ لم تنل الروايات التي ظهرت في ذلك الوقت الاستحسان والاعجاب والاهمية التي احرزها المؤلفون انفسهم ، وخاصة بالنسبة لاولئك الذين تجلببوا بالبهجة ، وحاولوا ان يجعلوا من انفسهم اسطورة فائقة امثال ارنست همنغوي وميلر .

ويشير ولتر كليموتز الى ان احسن رواية صدرت لفيدال كانت "Myra Breckinriodge" في نفس السنة التي اطلق فيها فيدال نفسه مثل هذا التصريح الحاد . اما قائمة المبيعات فقد دلت على ان كلا من "Burr" و « ١٨٧٦ » قد حققنا النجاح المطلوب ، ونالتا استحسان البعض من النقاد الآخرين ان لم نقل اعجابهم الفعلي ، ومع ذلك فقد بقي فيدال ذاته مثار الاهتمام اكثر من ادبه ، على الرغم من ان «ميرا بريكنريج» ظلت مقبولة بشكل دائم ، وكذلك الحال بالنسبة الى طاقاته الهائلة فقد كانت تظهر بصورة واضحة في مقالاته.

ان فيدال لا يخشى احدا في التعبير عن افكاره الخاصة التي ينقلها الى القارىء بكل جراة وصراحة عبر ايمانه المطلق بآرائه ، معلنا عما يشعر به بطريقة ما ، الامر الذي قيد الكثير من حريته كمؤلف روائي .

وفي كتابه الجديد « قضايا من الادب القصصي والواقع » تظهر لنا رباطة جأشه وعبقريته وذكاؤه الذي يشبه دهاء الذئب .

فالكتاب يشتمل على ست عشرة قطعة ادبية ، كتبت خلال الاربع سنوات المنصرمة ، بالاضافة الى بعض الشروح والتفاسير الجافة ، على الرغم من تمكنه من الرواية الفرنسية الجديدة ، الخالية من الجمال الفني ، تلك الروايات التي نشرت قبل عشرة اعوام . والتي تظهر

اليوم للمرة الثالثة في مجموعة فيدال .

ومن الممكن القول بان اجود مقالاته ، لم تنـل الاطراء المناسب . ان فيدال يشد اهتمامك . ويجعلك ملتصقا به ، ويدع افكاره تتجول بهدوء في الرأس ، كما تبلغ به الجرأة الى حد تدبير هجوم وتحريض لمهاجمة اسلوب « ادمون ويلسون » اللغوي ، ويقارب ما بين الفقرات الوسطية لهنري جيمس والافتتاحية الدانتيه لمير بريكنريج بمحاكاة ساخرة في العرض ، ويستمر في المناقشة حتى النهاية ، بتصميم اخاذ وطمأنينة تامة .

الا ان من المهم براي ولتر كليمونز ، ان العمل الجاد يبقى مختفيا في هذه القطع . لكن من احسن اعماله .. بحثه الافتتاحي لاجود عشر روايات في قائمة مبيعات عام ١٩٧٣ لألكسندر صولجانتسين وهرمان ووك ومـاري رينو وفكتوريا هولت وسواهم ، الى جانب معارضته وافكاره لما يقارب من الخمسين رواية لـ « اي . هوارد هنت » المؤلف الذي كان يتوقع منه الكثير خلال الاربعينات والذي حاز على شرف عضوية رابطة « كجنهايم » الادبية. التي كان فيدال نفسه يشتهيها بكل جوارحه الى جانب صديق فيدال في تلك الفترة « ترومن كابوت » دون ان ننسى هناك تلك المقدمة الرائعة تماما لاعمـال « ايتالو كالفينو » .

اما المقال الادبي الذي اثار ضجة كبرى عند نشره فهو American Plastic ، حيث بدا فيه فيدال كأسوأ مايكون على حد تعبير كليمونز .

ان دونالد بارثيم وجون بارث وتوماس بنتشـون لهم اخطاؤهم

ما في ذلك ريب . بيد ان الناقد الذي يصرح بعناد خارق ، بأنه تعذر عليه الاطلاع على معظم مؤلفاتهم . لابد ان يفشل في تسديد الضربة النقدية القاضية .

اما بالنسبة للنصف الثاني من الكتاب ، فأنه يتعلق بجملة قضايا تاريخية وسياسية وشخصية .

ان مذكرات السيدة يوليسيس . أس . جرانت، التي صدرت حديثا تثير الاحياء القوي لزوجها ، الذي كان من اشهر الشخصيات الغامضة في تاريخنا ، وهنا يستدرك كليمونز متسائلا : الا يكون السبب في ذلك الغموض يرجع الى بساطته المتناهية ؟ ! او ان بطانته المحبوبة، السيدة زوجته لها دخل في القضية !

وفي كتاب « المنطقة الغربية » ينتقد فيدال بكل قسوة النخبة العسكرية الامريكيـة ، من عمق الثقب الصغير ، الذي كان يحدق من خلال زاويته الخاصة . فقد ولد في المستشفى العسكري ، وهو ابن اشـهر رياضي في التاريخ الاكاديمي ، ولكنه هنا يدمج ذكريات العائلة بلغة واسلوب الخبير المختص ..

ان خير ما يختتم به فيدال كتابه « المنطقة الغربية» قوله : « ان ما ينبغي عمله في الولايات المتحدة اليوم .. هو تفكيك وتعرية الجهاز العسكري فيها ! »

ومن المعروف ان احسن المقالات التي ظهرت كانت مراجعته النقدية و تنقيحه كتاب « مذكرات » للروائي الامريكي تنسي وليامز ، فقد تطور المقال الى مذكرات لشيد باعجاب وتقدير الحياة الادبية للغتربين في رومـا وباريس عام ١٩٤٨ .

اما كتاب « الطير البهي » لوليامز ، فقد جعل فيدال من ويليامز أفضل كاتب امريكي مسرحي يحتفى به اليوم. اما كتاب « المدينة والنصب التذكاري » فقد نشره فيـدال مؤخرا .

ولقد دون احدهم ملاحظات مضحكة عن النظرات المتبادلة اثناء حفلات صديقهم « كابوت » عندما كـان يفلت بشق الانفس من احراجات مشاهير العظماء امثـال « ايرول فلين » و « البير كامي » وقد علق فيدال على هذا الموقف بقوله : ان رؤيته ـ ويقصد كابوت ـ كانت كافية ، لان تجعل اكثر الرجال خلقا وادبا يتعثر في مزالق غير متوقعة ! ..

ثم يستطرد في قوله : ويجب ان اقول هنا ، ان كابوت الشاب لم يكن اقل جاذبية عما هو عليه اليوم ».. ان هذه الفقرة الافتتاحية من ذكريات فيدال تنطوي على مكر كبير .. يضاف الى ذلك اطنابه الفائض في وصـف ذاته في الكتاب ، على الرغم من ان ولتر كليمونز لا يتحرج في وصفه بانه مؤلف لا يميل كثيرا في العادة الى سـرد تفاصيل حياته .. وكان هذا القول قد قيل عام ١٩٦٨.

ولكننا نراه في الوقت الحاضر مشغولا تمامـا في وضع نفسه ضمن اسطورة كبرى .

تقـرير المسرح

مسرحية « حكايات للناس » حكايات عن العنصرية !
« الملاحظات عن عرض يوم ١٩٧٧/٦/٢٧ »

علي مزاحم عبـاس

قبل الحكايـة :

وانت تدخل الى مسرح بغداد لمشاهدة مسرحية « حكايـات للناس » التي اعدتها د . سلوى زكو ، وقام باخراجها الفنان ثامر الزيدي لفرقة المسرح الشعبي ، تحس ان الجـو والمكان قد اعدا لانتشار السياسة . الاغاني الافريقية تصدح بصخب الغابة وصوت مريام ماكيبا ينطلق حارا ملتهبا بنداء افريقيا . والملصقات السياسية التي رسمها فنانون عراقيون وعرب تحيط بالجدران منددة بالعنصرية والصهيونية . وعلقت على الحائط ورقة كبيرة ملأتها تواقيع الـزوار تحت عبارات الادانة للعنصرية والاعلان عن مشـاعر التضامن مـع شعوب افريقيا المكافحة من اجل الحرية والاستقلال .

وعندما تحين ساعة عرض المسرحية ، يرافق جو السياسـة المشاهد داخل القاعة ، مؤكـدا على ان المسرحية سياسية ، وان القصد هو تسييس المشاهد وبنية مسبقة ومتعمدة . وحالما تطفـأ الاضواء في القاعة تسلط على الممثلين الاضواء وهم بملابس موحدة . القمصان سود والسراويل زرقاء وفوق الرؤوس (البيريه) العمالية . وينطلقون من بـين صفوف المتفرجين حاملين الصحف الاجنبيـة ، موزعين بيان حقوق الانسان .

ويجيء موضوع الحكايات منسجما مع تصاعد الكفاح في افريقيا وتنامي حملات التضامن . فقد صادف في ٢١ آذار (مارس) اليوم العالمي للقضاء على التفرقة العنصرية ، وفي ١٥ ايار (مايو) بـدأ اسبوع التضامن مع الشعوب المستعمرة في الجنوب الافريقي . وقبل ايام انعقد في لشبونة المؤتمر الفكري ضد الفاشية . من هنا يمكننـا ان نقول ان المسرحية تعبير عن مشـاركة فناني الفرقة في الحملـة التضامنية ومحاولة اشراك الجمهور فيها . ورافقت العرض محاولات لربط المشاهد بمجريات السياسة العالمية بوسائل اخرى . فقـد قرئت بعد انتهاء احد العروض رسالة الرئيس المناضل احمد حسن البكر الموجهة الى المؤتمر الفكري ، كما قرئت في ايام اخرى مانشرته صحفنا المحلية من اخبار نضال افريقيا ضد العنصرية والامبريالية.

ولكي يحقق المسرح السياسي النجاح ، ويتسلل الى عقـول وقلوب المشاهدين فلابد من ان يكون الواقع الاجتماعي والسياسي قد هيأ له مناخا ملائما ليوفق في تأجيج مزاج المتفرج وتهيئته نفسـيا . او عندما يكون العرض موفقا في تحريك وعيـه ومشاعره ويسـهم في انضاج الظرف السياسي . لقد عرضت « حكايات للناس » في وقت لم تكن ظروف الداخل قد جعلت من الكفاح ضد العنصرية في افريقيا قضية الساعة وقضية جماهيرية . لهذا لا نستطيع ان نزعم ان التربة قد اعدت لاستقبال بذور المسرحية . اما مستوى العرض فنترك الحكم عليه وتقويمه بعد استعراض الحكايتين . قد يتبادر الى ذهـن البعض ان الازدحام على مشاهدة المسرحية دليل على نجاحها . مثل هـذا الاعتقاد غير دقيق بشكل كامل ، لان شدة الاقبال على المسرحية ظاهرة عاشها الموسم وصاحبت كل العروض المسرحية على اختلاف مستوياتها الفنية والفكرية .

الحكاية الاولـى :

فضل المخرج ان يبدأ احتفاله المسرحي بالحكاية الثانية مـن النص بدلا من الاولى . فيظهر كاظم الخالدي (قام بدور المخرج) امام ستارة بيضاء علقت خصيصا لتحجب المنظر ، ليقول ان الجرائد ـ ويقصد بها اية جريدة ـ مملوءة بالمواضيع والاخبـار والمشاكل ، ووراء كل خبر موضوع او مشكلة قصة وبشر يصنعون هذه القصة . يلعب المخرج دور الراوي والمعلق . فكانت طريقة الخالدي في الالقاء طبيعية اليفة تكسب المشاهد الى جانبها . وكانت متفقة مع معالجـة الزيدي للمسرحية . وكان المسرح مكشوفا . الغيت الدروع والستائر ورفعت الكواليس من الجانبين والصقت في صـدر الحائـط المواجه للجمهور جرائد اجنبية في داخلها رسوم تمثل صورة لرجال الشرطة في صدام مع المتظاهرين تسلط الانارة عليها آونة واخـرى لتذكـر المشاهد بان هناك مواجهة خارج مكان الاحداث . وهذا الابتكار الذكي جميل ومنسجم مع طبيعة العرض .

لقد زرع المخرج المسرح بديكور « تصميم د . عوني كرومي وعلي احمد » واثاث الحكايتين . فيرافق منظر ستديو التصوير الفوتوغرافي، الخاص بالحكاية الثانية ، عرض الحكاية الاولى مع انه يمكن تأجيل نصبه اثناء الاستراحة قبل بدء عرض الحكاية التالية . وفي الوقـت الذي حرص فيه المخرج على جعل ديكور الحكاية الاولى « المصـنع وبيت ستايلز » وقسم من ديكور الحكايـة الثانية « الحانة وبيت بنتو » بسيطا الى حد يصعب الاقتناع بان تلك المسطحات الخشبية « الفلاتات » قد نجحت في تشكيل الصور المطلوبة ، فقد كان شكل الستوديو قريبا من الطبيعية . وخلق تناقضا في اسلوب المعالجـة وافقده وحدته .

وتلتقط الحكاية من بين الموضوعات العديدة ، قصة توسـيع مصنع فورد للسيارات في بورت اليزابيث بجنوب افريقيا . يعمـل فيه الوف العمال الافارقة . ويصبح ستايلز « ثائر ماجد امين » بطل هذه القصة . فهو يعي كونه مجرد اداة لزيادة ارباح المصنع . ويوجه حديثه للجمهور معبرا عن وعيه بهذه الحقيقة . وتزاح السـتارة البيضاء فنشـاهد العاملات « وداد سالم وسعاد جواد ونضـال عبدالكريم » والعمال « عرفان عبدي ونعمان داود ورضـا العكيلي » منهمكين في تنظيف المكائن . ويدخل برادلي « ميمون الخالدي » مراقب المصنع بقبعة وسترة بيضاء وسروال مخطط بذوق خشن ، يدخـل بعصبية وانفعال وارتباك . ثم يطلب من ستايلز القيام بالترجمة . ان يخبر العمال ان مستر هنري فورد جونيور الثاني سيزور مصنعه فعلى الجميع ان يرسموا على وجوههم ابتسامات سعيدة وان يغنوا اثناء العمل بفرح لكي يثبتوا انفسهم اسلس قيادا من زنوج امريكا . ثم يأمر برادلي للعمال ببدلات عمل جديدة . وتفتح لهـم ابـواب الحمامات المغلقة . ويباح لهم الصابون المعطر . لم يكن سبب هـذا الاهتمام الفجائي حبا بالعمال وانما لان برادلي والاخرين كانوا ينهبون سيدهم . واثناء الترجمة يسخر ستايلز من برادلي بل ان العمـال يتفوقون عليه في سخرياتهم ، الا ان هذه السخرية لم تكن ممتعـة لانها كانت مجرد حركات وكلمات اغتصبت ابتسامة المشاهد وضحكته الفاترة .

ثم تروي الحكاية قصة وصول ثلاث سيارات الى المصنع تقـل الزوار الكبار ، وكيف تبادلوا التحيات المعسولة والمجاملات الزائفـة فيما بينهم بينما تحيط بهم ضجة الصحفيين والمصورين والمتعلقين بموائد الاسياد . لقد نقل المخرج هذا المشهد بشكل كاريكاتيري لطيف. غير انه لم يجسد المشهد الذي اعقب الزيارة وفيه نقد ومفارقة مـن اخلاق الرأسمالية واستغلالها . فقد اعيدت الملابس الجديدة الـى المخازن وعومل العمال بقسوة . ولكي يعوضوا الخسارة الناجمة عـن توقف الانتاج لمدة ثلاث ساعات ، لابد من زيادة الانتاج مهما تكـن الصعاب .

ويحدث تحول فجائي في موقف ستايلز من العمل داخل المصنع ، لم يمهد له النص . وان المشاهد التي اعقبت هذا التحول تكاد تشكل حكاية قائمة بذاتها . لقد اخذ يفكر بانه مجرد رقم في ميزانية مصرف. ويأتيه صوت مجهول يؤكد احساسه ويقول له ان حياته لا تزيـد عـن رقم تافه بين ملايين الارقام في ميزانية مستر فورد . ثم يتخيل المصير البائس الذي سينتهي اليه بعد سنوات طويلة من الكدح . لقد اكتشف

ستايلز فجأة ان مستر فورد يمص دمه . فلم يعد قادرا على مواصلة السير في نفس الطريق . وتمر امام عينيه وجوه العمال الذين تلقفتهم البطالة ، والعامل الذي قطعت يده والاخر الذي نهشه السل . مع ذلك لا يدفعه هذا الاكتشاف للنضال من اجل انهاء الاستغلال ، بل يقرر البحث عن خلاصه الشخصي بمعزل عن مصائر زملائه بان يتخذ مهنة لا علاقة لها بالبيض . فيذكره المخرج بحقيقة ان البيض مسيطرون على كل شيء وينهبون خيرات البلد ، الا انه يصر على العمل كمصور فوتغرافي . فيضطر المخرج الى ان يترك له حرية خوض التجربة . وينتقل الحوار من امام الستارة البيضاء الى بيت ستايلز . فيجابه بمعارضة ابيه « عرفان عبدي » والزوجة « وداد سالم» التي تظهر لنا امرأة باكية مع شيء من السذاجة . وبعد كدح مضن يجمع ستايلز رأس المال ويفتح الستوديو معتقدا انه اصبح بذلك احد البشر . فهو يصنع الاحلام للآخرين فيجعل من الفقير العاطل مديرا عاما . فيظهر المخرج الزيدي وجوه بعض الممثلين داخل اطارات الصور في هيئات مختلفة لا تتشابه مع اوصاف ستايلز .

ويلتقي ستايلز بزميله السابق العامل سانتو « عرفان عبدي » بعد فصله من المصنع نتيجة اشتراكه بالاضراب . وهذه المرة ايضا لم يظهر لنا كيف تطور سانتو ، ولم تخبرنا المسرحية مسبقا باسباب الاضراب وكيف سيحدث . ولا وجود لايماءات اخراجية معينة . فان وجود الاستغلال شيء والانتقال الى مقاومته شيء اخر يتطلب توفر جملة شروط . وفي مثل حالة جنوب افريقيا لابد من التعرف على ان العنصرية هي الوجه الشرعي القبيح للرأسمالية . غير ان حوادث الحكاية ممكنة الوقوع في اي بلد رأسمالي اخر وجدت فيه العنصرية ام انعدمت .

ان لقاء سانتو بستايلز اكبر من كونه لقاء صديقين . كان نوعا من التأنيب ومحاولة لايقاظ ستايلز وتنبيهه الى انه كان هاربا من واقع اجتماعي يسحق الجميع وان خلاصه الفردي لايحل المشكلة . فيجيب بانه كان يحس بالعجز والضياع بعيدا عن زملائه ، ولكنه لا يعتقد بان البيض سيطردون ومن يعتقد خلاف ذلك فهو انسان حالم ليس الا .

ويقطع المخرج تطور الحدث ليسأل المتفرج : من الذي يحتم ومن الذي ينطق بالحقيقة ؟ ويضع ستايلز وسانتو في جهتين مختلفتين طالبا اختيار احدهما . ثم تختتم المجموعة الحكاية قائلة :

للغد وجه واحد
وكل ماعدا ذلك وهم وهم
للغد وجه واحد
وجه الانسان وهو يصنع المستقبل
يصنع الحياة الجديدة .

لقد كتبت د . سلوى الحكاية بلغة بسيطة وبواقعية محببة ولولا التحولات الفجائية التي كان يعوزها التبرير والدراسة الدقيقة لكان مستوى بنائها افضل مما عرض . وقد كان العرض محتاجا الى الكثير من التشويق والمتعة التي تجعلها مؤثرة خصوصا وان المسرحية ـ كنص واخراج ـ حرصت على ان تخاطب عقل المتفرج اكثر من مخاطبة عواطفه وهو اتجاه سليم تماما .

الحكاية الثانية :

يمهد لحكاية « موت مانديللا » بالتحدث الى الجمهور ، بان لا اهمية للاسماء والاماكن على اعتبار ان الانسان واحد . ولكن الاحداث تدور في جنوب افريقيا وفي احدى مدنها الصناعية الكبيرة حيث يقتل الافريقي بسهولة او تتلقفه البطالة او يصبح مطاردا . ارادت الحكاية ان تنقل لنا صورة من انسحاق الانسان الافريقي الكادح تحت عجلة الرأسمالية والعنصرية . فتدور حوادثها عن مانديللا « ثائر ماجد امين » الفلاح الافريقي المهاجر الى المدينة بحثا عن العمل ، تاركا في القرية زوجة واربعة اطفال . وبعد بحث خائب عن وظيفة يكتشف ان من لا يملك تصريحا بالاقامة لا يحق له بالعمل ومن لاعمل له لا يحق له الحصول على التصريح . وهي معادلة مضحكة .

ويلتقي بالعامل بنتو « عرفان عبدي » الذي يدعوه الى بيته . وتبدأ الحكاية في ذلك البيت الفقير المبني من الصفيح . ويعود مانديللا يوما وفي جيبه هوية من مكتب العمل لا يعرف انها امر بالعودة الى قريته خلال ثلاثة ايام وبخلافه سيلاقي مالايحب . لقد اضفى المخرج على المشهد جوا جعلنا نلمس ان له علاقة بافريقيا من خلال الملابس وبعض الملمسات المنثورة على البيت الا انه ظل جوا لا يسمح الضباب المحيط به برؤيته رؤية واضحة . كما ان نصب منظر البيت بذلك الحجم الضئيل في يسار مقدمة المسرح لم يكن متوازنا مع المنظر القاصد للحانة في اعلى وسط المسرح مما يشير الى ان توزيع الكتل جاء وفق نسب غير محسوبة جيدا وفيها من الجمال والمعلومات التي لا تشبع فضولا أو خيالا كمنظر البيت والحانة . ومع ان الحوار يشير الى ان مانديللا يجهل ـ وهو الامي ـ معنى حصوله على الهوية الا ان حركة الممثل كانت تشير الى شيء اخر . فبدا كمن يتعمد اخفاء او التهوين من فداحة خطأ معين ولا يريد ان يعرفه صديقه . ويسأله كيف يستطيع التخلص من الهوية ؟ فيجيبه ان ذلك متعذر ، فالبيض سيطالبونه دائما بابرازها ويستطيعون تدقيقها مع ما لديهم من سجلات.

ويدعوه صديقه للذهاب الى الحانة هربا من ضغط الواقع . فتبدو الحانة بانزوائها غريبة . بلا هوية واضحة ولا تحمل اية سمة . ثم يخرجان بعد ان شربا كثيرا . فاصبح مانديللا يشعر باهميته حتى انه جدير بحمل لقب « استاذ » ويصبح بنتو ألطف وارق . ويخرج بعدهما احد السكارى لاعنا الفاقة وشاتما العنصرية ذلك الوباء المنتشر في كل مكان . وعند البحث عن البرتقال التي فقدها مانديللا ـ وهي حيلة تبدو ساذجة بعض الشيء ـ يكتشف بنتو جثة افريقي ملقاة في احد الاركان المنزوية . فيحاول الهرب بجلده ، الا ان مانديللا الامين لاخلاق القرية ولاصله الفلاحي يصر على وجوب معرفة عنوان الميت . فتخبرهما هويته انه احد العمال العزاب العاطلين عن العمل. وينصرفان بسرعة الى البيت . وهناك تخطر لبنتو فكرة تزوير الهوية لصالح صديقه . ليتحول مانديللا المتزوج الى اعزب يحمل اسم روبرت، ويحصل على العمل . فيرفض الاقتراح ، فيسخر بنتو من مثاليته ويتنبأ له ولعائلته بمصير اسود . ثم يتردد حرصا على اسمه وعائلته وخوفا من استمرار حالة الجوع والعوز . فيسخر بنتو من مثاليته فالحياة قاسية والجوع كافر ولابد من ان يقرر شيئا . فينفرد مانديللا مع نفسه وفي داخله يهب صراع عنيف . فقد وقع بين محنتين كل واحدة منهما اقسى من الاخرى . محنة تزوير اسمه وتاريخه ، ومحنة الموت جوعا . فيستنجد بالجمهور متسائلا : لماذا ينقلب هو الانسان الطيب الى مجرم ومحتال ؟ ويقبل انتحال شخصية انسان ميت . فيظهر له ثلاثة ممثلين بقبعات سوداء عالية (في بعض العروض ظهروا باقنعة) رمزها غير مفهوم بالنسبة لي على الاقل . فهل تمثل الشخصيات الثلاث الضمير او المثل او القوى المجهولة ؟ لقد كان من الضروري توضيح هذه المسألة لكي تتماشى مع طبيعة الغرض بطابعه التحريضي. ويقطع الحدث فجأة من قبل المخرج كما في الحكاية السابقة ، ويخاطب المتفرجين قائلا :

« ايها الاصدقاء الاعزاء .. عندما تعودون هذا المساء الى بيوتكم الآمنة لا تنسوا هذا السؤال : من الذي قتل مانديللا ؟ »

وتنتهي الحكاية وقد تفوقت على اختها في قوة بنائها الدرامي ومضمونها الدال على عنصرية النظام الحاكم التي تدفع الانسان الافريقي تحت وطأة الاستغلال الجشع الى ان ينقلب الى مجرم يمسح من ذاكرته كل مايمت بصلة لهويته .

ان فتور عرض الحكايتين وتذبذب مستواه بين ليلة واخرى ، (شاهدت المسرحية ثلاث مرات) وضعف تجسيد افكار النص الواضحة، وعدم التحام البعد الاجتماعي في نسيج حي مع ثوبه الفني وانعدام الوحدة في الاسلوب الاخراجي في توزعه بين اتجاهات متعددة (الديكور والملابس خاصة) قد اولى كل ذلك الى تعثر وصول الرسالة السياسية للعرض بمستوى مؤثر ومحرك يخلق من التعويض عن سكون الواقع الخارجي !



شهادات للجرح والدرس

فاروق وادي

«مقدمة لكتاب يصدر في بيروت قريباً ويضم رسومات لأطفال تل الزعتر».

لا تصنع الكلمات شيئاً ونحن نعبر البوابة الى مهرجان الخطوط والالوان الذي صنعته أصابع تل الزعتر ، ففي المهرجان ما هو أغنى من كل الكلمات ...

وأن نكتب عن رسوم أطفال تل الزعتر ، معناه أن تتوفر للكلمات القدرة على تقمص صخب الحرب ، وحرارة النار ، وحرقة الفجيعة ...

لكن كلماتنا لا تطمح أكثر من أن تشكل تذكرة دخول الى المهرجان ، وأصبعا يشير بسرعة الى الاشياء التي تصطخب في داخله ، دون أن تغرق في التفاصيل ، تاركة حرية الاكتشاف لكل عين تتسلق الخطوط وتغوص في الالوان .

لقد تعودنا البهجة في المهرجان ، مثلما تعودنا البراءة في الطفولة . لكننا هنا ، نجد انفسنا مضطرين الى أن نتخلى عن ارث العادة وعن مفاهيم تضرب جذورها في الاعماق . فنحن أمام مهرجان يفتقر البهجة ،

كما اننا امام طفولة فقدت براءتها فتجاوزت كل ماهو طفولي .

هؤلاء الاطفال الكبار لا يقدمون لنا كتل ألوان وانحناءات خطوط حرية بالاهتمام فحسب ..

انهم يقدمون شهادة ..

اطفال تل الزعتر يدلون بشهادتهم . عن الجرح وعرس الصمود، بصدق ، وتلقائية وتفجر عاطفي . فلنمعن في شهادتهم ، فلقد كانوا في قلب الدائرة المشتعلة ، وفيها شهدوا الارهاصات وعايشوا الزلزال. لحمهم الطري عرف حرارة الالتحام بالاحداث ، فأصبح قاسـيا بالممارسة .. ومنهم كان المقاتل والضحية ، فمعاناة الانفجار أرغمتهم على أن يتقنوا التفجر .

اصابعهم التي رسمت الخطوط وعبثت بالالوان ، كانت تشير في الوقت ذاته الى الاعداء . انهم يعرفون اعدائهم .. بعيونهم الصغيرة المجردة أدركوهم ، فأومأوا الى فوهة البركان التي تقذف عليهم كل يوم بحمم عدو جديد .

خطوطهم والوانهم لا تعني رقعة أرض صغيرة . لا تعني اكواخا كانوا يدركون أنها محطة كابوسية ينطلقون منها الى الزمن الجميل . انها ترسم قضية .. وهي في الوقت ذاته تدين ، تفضح ، تعري .. وتؤرخ لحظات الصمود التاريخية .

شهادتهم هذه تحمل النقائض ..

انها تحمل الاوسمة المنتزعة من صدر التاريخ لتزرعها شارة على صدر كل شهيد .. صدر كل مقاتل فلسطيني وتقدمي .. وصدر كل من شارك في صنع ملحمة الصمود والاقدام في تل الزعتر . وهي أيضاً تحمل سكيناً يمزق الاردية فيفضح الاعداء .. كل الاعداء .. أصدقاء الاعداء .. المتواطئين مع الاعداء .. والصامتين على عدوانية الاعداء .

كل شيء تفعله الخطوط والالوان هذه ، الا انها لا تفعـل شيئين ..

مهني لا تندب حظاً ..
وهي لا ترثي ارضاً ..

● ● ●

تل الزعتر ..

مخيم اقيم فوق رقعة أرض صغيرة ، ككف عامل مليئة بالندوب والتشققات ، تلهث لكي يصل حجمها الى الثلاثمائة دونما .. فتكاد أن تصل ، لكنها لا تبلغ الرقم .

بيوته لم تعمر . حتى بيوته الاولى .. تلهث لكي يصل عمرها الى عمر النكبة الاولى .. فتكاد أن تصل ، لكنها لا تبلغ الرقم .

نقول بيوتاً ، ثم نتوقف . نستدرك . وفي محاولة للتوضيـح بيوته تلك كانت تفتقر الى القامات التي تطاول السماء ، لتراوح بين أكواخ التنك الصدىء ، والتخاشيب العتيقة ، والبناء الهش المشاد بالباطون المسقوف بالواح الزينكو ..

ضيقة كانت مساحة الغرفة الواحدة ، وكانت قليلة العدد في البيت الواحد .. ذلك اذا قدّر لها ان تتجاوز رقم البدء . وبين الجدران الاربعة ، في كل غرفة ، كان الليل يصغي الى ثمانية انفاس تتبعث وقد أمضها التعب وضيق المكان .

ضيقة كانت طرقاته ، وكانت عارية وموحلة ، تشوهها شرايين الماء الوسخ المكشوفة ، ومجارير القذارات التي تسقط فيها العيون .

سبعة عشر ألف فلسطينياً كان يحضنهم جسر المخيم الضئيل، ومعهم ، حول رغيف خبز واحد ، كان يلتف الآلاف من فقراء لبنان .

واذ حلت لحظة الطوفان الاسود ، التصقت آلاف الاجساد ، فشكلت سدا يقف في وجهه ليحمي عالمهم الضيق ، فصنعوا معا ملحمة الصمود الدامي .

لم يدافع الفلسطينيون عن صيغة منفاهم ..
ولم يدافع فقراء لبنان عن صيغة بؤسهم ..

لكنهم ، يداً بيد ، كانوا يدافعون عن محطة ارتحال المنفي عن وطنه المؤدية الى الوطن . وعن محطة المنفي في وطنه ، المؤدية الى وطن تنمحي فيه كل صيغ البؤس والاستغلال والقهر الطبقي .

● ● ●

الازقة الضيقة لم تكن للفلسطيني يوماً بديلاً عن رحابة الوطن ، واكواخ الصفيح لم تكن بديلاً عن البيت الذي يراه مقاماً في الذاكرة وحلم المستقبل .

اطفال تل الزعتر كانوا يدركون هذه الحقيقة . واذ يتطلعون الى الخرائط ، كانوا يرون الارض .. مساحات ممتدة بلا انتهاء تعجز الرؤية عن أن تطالها . وكانوا يرون البيت كبيراً وجميلاً .. أكبر من كل الخرائط وأجمل من أجمل الوانها .

وكانوا يعرفون ،

ان بحر بيروت ليس بديلاً عن بحر حيفا ، لكنه متصل به ، ومن هذا البحر ، كما من كل البحار في الوطن العربي ، يكون الارتحال الى بحر الوطن .

في المخيم ، لم تكن للشمس التي يراها أطفال تل الزعتر تصلي بحرارتها أكواخ الصفيح ملامح شمس الحقل التي رأوها في ذاكرة الآباء ، وافتقد القمر الساقط في مستنقعات الازقة والساحات ملامح القمر الذي رأوه في تلك الذاكرة .. يضيء الليل والسهل . وكانوا

نضيف : اننا نستخدم لغة المجاز .

يتنسمون في ذاكرة الآباء ريحا اخرى غير الريح التي تتسلل اليهم عبر الشقوق . فأدركوا ، أن كل شيء في عالمهم مستعار ، مشـوه ، ومؤقت ، وأن تل الزعتر ليس هو الوطن .

كبر الاطفال بسنواتهم القليلة ..
ليس البؤس هو الذي انضجهم .. لكنها الثورة .
وليس الحلم هو الذي صلبهم ، لكنها الثورة التي أحرقت بالممارسة المسافة بين الحلم والوطن .

● ● ●

تل الزعتر ..

طائر الفينيق الذي نحروه في بيروت ، فانبعث يرفرف في شوارع وساحات رام الله والخليل .. وعلى تخوم نابلس .. وفي سماوات مدن وقرى الارض التي تهتز منتفضة تحت أقدام المحتل .

من صمود الارض المحتلة ، أخذ الزعتر درساً في الصمود . ومن صمود الزعتر ، تعلمت الارض المحتلة درساً جديدا في الصمود ، فتحققت صورة جلية لجدلية النضال الفلسطيني الذي لا يعترف بالمسافات .

نتوسل الارقام ونحن نتحدث عن درس الصمود الجديد في تل الزعتر ، مع أن برودة الارقام تناقض حرارة الدم المراق ، فهي تختزل ثراء اللحظات وعمقها ودلالتها . لكنها الارقام ، ببرودة تقول :

اثنان وخمسون يوماً من الحصار الشامل ...
اثنان وسبعون هجوماً معززا بالآليات .. صدها المقاتلون .
ثلاثة آلاف شهيد سقطوا ..

آلاف جرحوا ..

ستون الف قذيفة تحملها جسد المخيم بأرضه وأزقته واكواخه.. ثمانية آلاف منها سقطت في اليوم الاول للحصار .

ذلك ما تقوله الارقام .. فهي ليست الا وسيلة للاختزال . فكم من اللحظات المرة ضاعت في مسامات الرقم الجاف .. لحظات الجوع والعطش المضنية . وكم من الانفعالات توارت .. مخاوف ، وأحزان ، وقلق ، وترقب .. وفرح انتصار يطل من بين الانقاض وهول الموت .

تجهد الارقام لاعطاء الدلالات .. لكنها تتضاءل أمام غنى كل لحظة بذاتها ، فترتد مكتفية برسم الخطوط العريضة لدرس الصمود والتحدي المثقل بالتفاصيل ، والذي تخطى منطق الصمود والتحدي ذاته وحطم قوانينه .

● ● ●

أطفال تل الزعتر .. تلك الكتل البشرية المجبولة بالحيوية الدافقة ، كانوا هناك ، في قلب الدائرة المشتعلة . لم يتحالف الاعداء مع الاعداء فحسب لقهرهم ، فالجوع مع الايام أصبح حليفاً للاعداء.. والعطش أصبح حليفاً للاعداء .. والجراح النازفة أصبحت حليفاً للاعداء .

استيقظ أطفال تل الزعتر قبل الاوان ، اسندوا ظهورهم على جدار تاريخ نضال شعبهم ، رضعوا من أثداء ثورتهم لبن الصمود، قاتلوا ، جاعوا ، عطشوا ، غرسوا اصابعهم في بدن الحياة تشبثاً ، حملوا جراحهم شارة نصر ، تساقطوا ، تمزقت اجسادهم ..

وعندما خرج أطفال تل الزعتر ، كان صراخهم ينبعث من أجساد أهلكها الجفاف (قال الاطباء ان ٨٠ بالمئة من هؤلاء الاطفال يعانون الجفاف ، وان ٢٠ بالمئة مصابون بجفاف بسيط) . كان ذلك بعد أن أحرق الجوع المئات منهم .. ففي الايام الخمسة الاخيرة لملحمة الصمود ، سقط ستون طفلاً ميتين ، حينما تآمر عليهم الجوع والعطش والجفاف والاعداء .

خمسون يوم ، والعدس طعام متواصل ..

خمسون يوماً ، كانت فيها قطرة الماء تقابل قطرة الدم ..

سيموتون . سيقتلهم الجفاف . قال الاطباء وهم يتفحصون اجساد الاطفال الخارجين من رحم الاسطورة .. يصغون لصراخهم المكتوم الذي يفتقد الصوت .

ولم يكن كل أطفال الزعتر قابلين للموت .. فكأن التجربة المرة كانت لحظة للتكوين الجديد . بسرعة استعادوا صوتهم ، وفي طرقات منفاهم كانوا يحورون اغنيات شعبهم لتلائم التجربة . يغنون ، وقد استعاد صوتهم حدته :

« ناكل عدس ما بنهتم »

« نشرب ميه فيها دم »

« بالليل يا زعتر بالليل »

جفاف أجسادهم اصطدم بدفق النبع المتفجر في أعماقهم ، فعبروا عنه .. بالاغنية ، بالحركة ، وبالخطوط والألوان ..

ورسومهم هذه ، هي جزء من الدفق الغزير الذي تحدى الجفاف.

● ● ●

يتساءل الذين يحاولون اكتشاف عالم الطفل عن الاشياء التي يحاول الاطفال رسمها في البدء ، فيغرقون في معاناة البحث الذي يطمح الى استبطان جزئيات الصورة . واذ يحققون الاجابة ، فانهم يصيغون القاعدة :

« في البدء لا يرسم الاطفال الا الاشياء الكبيرة ، الاشياء ذات الالوان الجذابة ، الاشياء التي تحوم حولها دلالات مسرة » .

وهاهم أطفال تل لزعتر يكسرون قواعد سيكولوجية رسوم الاطفال بعد أن أحرقوا المراحل التقليدية لسيكولوجية النمو .

هؤلاء الاطفال ، استيقظوا في عالم ليس لهم ، ووجدوا انفسهم أمام تساؤلات تفوق أعمارهم الزمنية ومداركهم العقلية ، يطرحها عليهم واقع مرير ، قاس ، لكنه في الوقت ذاته حار ونام ومتفجر ومزدحم بالاحداث . واذ بدأوا يبحثون عن الاجابات ، فانهم أخذوا يفقدون صلتهم بالطفولة شيئاً فشيئاً ، واتسعت الفجوة بين أعمارهم العقلية والزمنية .

قتلوا طفولتهم مبكراً ، قتلوا براءتها وسذاجتها وشفافيتها ، فانبعث من رماد الطفولة رجالاً .. أشقياء بوعيهم وعالمهم ، لكنهم قادرون على الحلم ، وقادرون على الانطلاق منه .

وما تبقى لاطفال تل الزعتر من سمات الطفولة ، تظل تفضحه خطوطهم والوانهم .. وهي تلك الطاقة الهائلة من الصدق والتلقائية والعفوية .

توحدت هموم واحلام أطفال تل الزعتر التي تعبر عنها رسوماتهم، مثلما توحدت من قبل معايشتهم المشتركة للحدث وللواقع النضالي العام الذي وجدوا انفسهم في حلقته . من هنا ، انتفت خصوصية الهموم الفردية لكل طفل ، فقدموا في صورهم تكثيفاً مشتركاً لعالمهم وتجربتهم التي عايشوها .

● ● ●

اية هموم هي تلك التي يختزلها أطفال تل الزعتر على المساحات البيضاء ؟

انهم باختصار ، يختزلون تجربة المعركة .. الحصار والمقاومة.. الكابوس والحلم .. الهزيمة والنصر . وفي خطوطهم والوانهم يتوسلون الواقع والرمز معاً .

يرسمون المعركة ..

هذا الكابوس الذي ما زالت ذيوله تضغط على صدورهم بشدة . رسموه وحرارة الدم مازالت تتفجر في الجسد ، وقبل ان تضعف الذاكرة فتمحي بعض التفاصيل ، فكانوا قادرين على تمثل اللحظات بكل حيثياتها ، فصاغوها بدفق انفعالي رهيب ، وبصدق لا يرهب المجاهرة والعلنية .

لحظة الاحتدام ، لحظة الاحساس المكثف بالحصار ، حيث القذائف المتساقطة وغبش الدخان والانهيارات المتلاحقة ، يتمثلها الطفل ، فتنعكس على صفحته البيضاء مشهداً سوداوياً تتغلغل القتامة في ألوانه .

تختلط التفاصيل في تلك اللحظة وتتكاثر .. يظهر القاتل والقتيل في الصورة ، المهاجم والمدافع ، وتبرز صورة الحياة اليومية التي تتخذ نمطاً خاصاً أثناء المعركة، كماتتغير سمات الاشياء وتتقلب مواضعها. تكتسب رسومات الاطفال للمعركة بعداً ملحمياً .. تصبح «جرنيكا» طفولية تكثف ببساطة قاسية تجربة الصمود التي صنعها انسان تل الزعتر .

ثم تتقلب الانفعالات الى النقيض اذ يتمثل الطفل لحظة انتصار صد فيه المقاتلون هجوم الاعداء ، فتتقلب ألوانه بدورها الى النقيض، فتغدو زاهية ، طافحة بالحرارة والفرح .

وعندما يرسمون الاسلحة ، فانهم يرسمونها بثقة ومعرفة . انهم يدركون أشكالها وبعض تفاصيلها ، فيرسمونها بغزارة وتضخيم . واذ يحتل السلاح مساحة كبيرة من الصورة ، ويبدو أكبر من حجم الاشياء الاخرى التي تفوقه في الاصل حجماً ، فلأن هذا السلاح يحتل المساحة الكبيرة من حياتهم .

انهم يدركون ان لنا سلاحنا .. وللاعداء سلاح . وفي وعيهم يرتسم سلاحنا بالوان زاهية ، والآلية التي تحمل هذا السلاح تبدو غارقة في الالوان .

أما سلاح العدو فيتخذ لدى الاطفال شكلاً شيطانياً ويبدو قاتماً بشراسة ، جاء ليسقط على احلامهم التي شادوها ، وليشوه عالمهم الذي بنوه .

بيت ، وازهار ، وعلم .. وعالم ملون ، وقنبلة مضخمة تتوسط

العالم الجميل . انها التشويه الواقعي لجمالية الحلم الذي رسمته مخيلاتهم في لحظة صفاء ، وهي النقائض التي تجتمع لكي تتصارع .

أما الطائرات ، فانها تحلق في وعيهم بعدائية ، فهي دائماً للاعداء ، وهم حريصون دائماً على اظهار موقفهم العدائي منها ، سواء بالتعبير عن مقاومتها ، أو برسمها من خلال أشكال فيها الكثير من القبح والفعل الشيطاني .

الطائرات التي يرسمها أطفال تل الزعتر معادية .. معادية .. مهما كانت الشارة التي تحملها .

والبيت يبقى حلمهم .. وهاجسهم .

بيوتهم التي يرسمونها ، صغيرة ، ضيقة . ليست بيوتهم في المخيم فحسب ، وانما أيضاً البيوت البعيدة ، الحاضرة في الحلم والذاكرة . لكنهم ، وبشغف ، يسقطون على البيت البعيد تفاصيل جمالية ، فيحتل اللون الاخضر مساحة أوسع ، ويحاط بالاشجار والزهور ليبدو متمايزاً عن البيت الذي الفوه على سطح الواقع .

وأمام الهجمة ، تبدو البيوت هشة ، تتزعزع وتميل ، لكنها تظل صامدة . هنا ، تصبح حماية البيت ضرورة ، ويصبح السلاح وسيلة لذلك .. وقد تمتد اذرع طفل ـ بسعة أكبر من سعتها ـ أمام البيت لتحميه من هجمة الاعداء .

وعلى أسطح البيوت تنتصب الاعلام ..

علم فلسطين هو دائماً عنواناً للصمود ، يرتفع على أسطح البيوت التي تصد الهجوم .

وهو رمز حينما يتعانق مع العلم اللبناني ...

وغالباً ، يكون العلم شيئاً جميلاً ، ينتصب وسط العالم الجميل الذي يرسمونه ليضيف اليه قيمة جمالية جديدة .. مثله مثل الشمس .

لكن الشمس لا تحمل قيمة جمالية دائماً في رسوماتهم ، اذ يعبر وضعها أحياناً عن حالة انفعالية . فشموس أطفال تل الزعتر كثيرة وملونة . وأحياناً ، يسقط الطفل انفعالاته المتناقضة على شموسه التي يرسمها لنجد شمساً مبتسمة واخرى عابسة . شمساً زاهية واخرى قاتمة .

ولا تغير الشمس ألوانها وتعبيراتها فحسب استجابة لحالة الطفل الانفعالية ، بل تغير أيضاً مكانها ، فتسقط على أسطح البيوت، وتحت الاقدام ، وتخر مع قصف الطائرات .

ورؤية الاطفال في النهاية ، مهما ابتعدت ، فانها ترتد وتعود لتحوم حول عالم الاطفال ...

انهم يرسمون انفسهم ، فيتناثرون أبطالاً في صورهم ، يحملون السلاح ويقاتلون .. فان قفز بعضهم عن مستوى الواقع فعذره انه يعبر عن طموح .

وهم يرسمون انفعالاتهم ، يلبسونها لطفل آخر يخلقونه بخطوطهم والوانهم ، واجف ممتلىء بالرهبة ، ومرتبك تأخذه الدهشة وهو يشهد انهيار العالم من حوله .

وهم في كل ذلك يغدقون من اللون الاحمر ...

أية دلالة تحملها تلك الغزارة للون الاحمر ، وذلك الانتشار الواسع على المساحات البيضاء ؟

الاحمر ـ يقولون ـ دليل الحرارة والتفجر . انه رمز الحب ، يقولون . انه رمز الحياة ، رمز الثورة .. يقولون .

واطفال تل الزعتر يضيفون : انه صورة الدم المراق على حيطان بيوتات تل الزعتر ، وفي الازقة ، والشوارع ، والساحات ، وعلى رغيف الخبز وفي كوب الماء .

• • •

كلمات .. كلمات .. كلمات ..

ولا تصنع الكلمات شيئاً ونحن نعبر البوابة الى مهرجان الخطوط والالوان الذي صنعته أصابع أطفال تل الزعتر ، ففي المهرجان ما هو أغنى من كل الكلمات .

وان عجزت الكلمات في أن تحقق طموحها ، فان الخطوط والالوان في داخل المهرجان لن تعجز ...

موجعة خطوطهم وألوانهم ،

لكنها ،

صادقة بلا مواربة ، فاضحة بلا خوف ، فاجعة بلا دمع ، ممتلئة بالصحة والحيوية .. بالجرأة والدهشة .

انها شاهد على هذه الرقعة من التاريخ ، شهادة تعيد بكثافة صياغة الجرح والدرس .. صياغة المأساة والملحمة .

ـ بيروت ـ

رسائل ثقافية

رسالة القاهرة

من سامي خشبة

الدفاع عن طه حسين ...
ونسيان اسلاف استنارتنا !!

مرت الذكرى الرابعة لموت طه حسين .. (طه حسين ، هل تذكرونه ؟) اجل ، انهم يذكرونه ، لان الذكرى الرابعة لوفاته مرت ، وسط موجة كبيرة من الهجوم عليه ، والانتقاص من علمه وفكره وتراثه ورسالته ، و « اتهامه » بالالحاد احيانا او بالسفاهة احيانا ، او بعدم احترام « المشايخ » ببساطة احيانا ثالثة ، وفي احيان رابعة كانوا يكتفون بترديد اقوال تلامذة « المشايخ » عن علاقة معلومات طه حسين بمعلومات المستشرقين . وفي الحق ان هذه الموجة التي سبقت وواكبت الذكرى الرابعة لوفاة الرجل قد صحبتها محاولة مستضعفة للدفاع عنه ، كان ابرزها ما كتبه احد « الاوفياء » منافحا عن « امانة » طه حسين ومحاولته اثبات ان الرجل لم يكن سارقا لافكار بعض المستشرقين بل ان « وفيا » اخر تطوع فنشر حديثا قديما مع طه حسين يرد به على احد معاونيه المارقين كان قد ادعى انه هو اي هذا المعاون «النكرة»، كان هو الكاتب الحقيقي للكثير من مؤلفات طه حسين نفسه .

انهم يذكرونه الى ان يصلوا الى الهدف النهائي ، وهو اجتثاث كل ما تبقى من بذور كامنة للاستنارة العقلية التي كان طه حسين من ابطالها الكبار ، والتي كافح في معاركه من اجلها ومن اجل الحرية العقلية والحرية السياسية والحرية الاجتماعية ضد اسلاف هؤلاء الذين « يذكرونه » بالذات . يذكرونه الى ان يحققوا القضاء على كل ما حققه العقل العربي ، والانسان العربي بالتالي من استنارة قائمة على الايمان بضرورة المعرفة من اجل الفهم ، وضرورة الشك من اجل المعرفة وضرورة البحث عن الحقيقة في تجرد من الهوى او الاستسلام لما هو راسخ كجزء من العقائد غير القابلة للنقاش ، فتنتشر المعرفة الصحيحة ويتيسر الفهم الصحيح . يذكرونه لكي لا يعود ممكنا البحث عن حقيقة ما يربحونه من ترديد ما يستظهرونه ولا عن حقيقة ما يخادعون به البسطاء منا ، الذين ما يزالون يعتقدون ان مجرد ارتداء الجبة والتعمم بالعمامة يخول الحق في لقب العالم او ان وضع النظارة والتشدق بالكلام يخول الحق في لقب الفاهم الحكيم وان اقتعاد مقعد السلطان يخول الحق في لقب الصادق الامين .

وانا في الحق لا اكتب هذا على سبيل المطالبة بأن نكتب عنه في ذكراه كل عام بضعة مقالات لتكريمه او للاعتراف بفضله . لان طه حسين ليس « لقمة » نجدها ملقاة على الارض نقبلها قبل ان نركنها بتقديس الى جوار الجدار . انه ليس من نوع الكتاب الذين تكتب عنهم المقالات عندما تحل الذكرى السنوية لموتهم . ذلك انه قبل يوم موته باعوام كثيرة كان قد اصبح جزءا لا يتجزأ من تاريخ التقدم اللانهائي لعقل الانسان في عصرنا وفي كل العصور . ومثل هذا الرجل يصعب ان يكون موته « مناسبة للكتابة » بعد ان كانت « اعماله » في الحياة علامات تشير الى مراحل الطريق الطويل الذي خرجت به امته العربية من ظلام العصور الوسطى الى نور العصر الحديث . وحينما بدأ طه حسين على رأس جيله العظيم تلك المسيرة ، كان يؤكد ان خطوات الجيلين السابقين : جيل رفاعة الطهطاوي ثم جيل محمد عبده ، لم تكن العقل والحرية والالتزام الاجتماعي الذي يسطع وراء اسوار الخرافة تخبطا ولا تشتتا في متاهات مظلمة . كانت المسيرة تتقدم نحو نور العقل والحرية والالتزام الاجتماعي الذي يسطع وراء حوار الخرافة والقهر وركوع « الاديب والمفكر تحت اقدام السلطان . فاذا كتبنا بعض المقالات في « مناسبة » ذكرى وفاة طه حسين فلن تكون تلك المقالات اكثر من محاولة لاعلان الاعتراف بالجميل من جانب جيلنا والاجيال المعاصرة لنا من تلامذة طه حسين وتلامذتهم . وما افقر عبارة « الاعتراف بالجميل » وما ابعدها عن التعبير عن الدين الكبير الذي نحمله لطه حسين . ولكن ما اعظم التراث الذي منحه لنا في سخاء قبل ان يرحل ومنذ ان بدأ المسيرة ، وما اكبر المسؤولية التي حملها لكل من علمهم ولكل من استناروا بعمله الهائل الجليل .

ربما كان اعظمها تعلمناه من طه حسين هو ان المفكر الاديب لا يستطيع ان يتحرر بمفرده وسط محيط من القهر ، وأن المفكر لا يستطيع ان يكون حرا وهو مرتبط بسلطة لا تؤمن بالحرية ، وان « الحرية » الفكرية ليست شيئا مجردا وانما هي غرس يزدهر كلما تأصلت في حياة المجتمع في علاقة هذا المجتمع بتاريخه وتراثه وفي مؤسسات هذا المجتمع الاسرية والسياسية والدينية والتعليمية ، وفي علاقات كل من القوى الاجتماعية بالسلطة من ناحية وبالعلم والثروة من ناحية ثانية وبالقوى الاجتماعية الاخرى من ناحية ثالثة .

حينما بدأ طه حسين المسيرة ، لم يكن قريبا من السلطة مثلما كان الشيخ رفاعة الطهطاوي او الشيخ محمد عبده . وكانت هذه هي مغامرته العقلية الاجتماعية السياسية « الاولى . ورغم ان معركته الاولى من اجل حرية الفكر كانت من اجل تحرير الازهر ذاته ومن اجل تحويل المؤسسة الفكرية والتعليمية الاولى في المجتمع الى مؤسسة تعمل من اجل تحرير العقل بدلا من عملها من اجل استمرار تكبيله بالقيود الثقيلة وفي هذا الموقف كان طه حسين يعرف ان تحرير المجتمع مستحيل دون ان تتحرك مؤسسات هذا المجتمع الاصيلة ذاتها الى الامام ، وان تحرير هذا المجتمع مستحيل عن طريق تزويده بمؤسسات جديدة تلتصق بجسد الامة كالاطراف الصناعية ، ولكنها ابدا لا تتغذى بدماء هذه الامة لانها لا تحيا حياتها .. في هذه المعركة ، كان طه حسين يقف في صف المستنيرين « عقليا « احمد لطفي السيد وتلامذته بصرف النظر عن موقفهم الاجتماعي والسياسي . في هذه المعركة كان

الشيخ المتحرر المقاتل الصغير يتخيل ان تحرير الفكر ممكن عن طريق « الجدل الفكري » وحده دون عمل سياسي .

وفي المعركة التالية ، في سبيل « نقد التراث » كان طه حسين قد اختار انتماءه السياسي الاول مع حزب الاحرار الدستوريين ، لانه كان الحزب الذي يجمع اساطين « المثقفين » المتحررين فكريا وعقليا بعلمهم الاوروبي المستنير ، ولانه كان الحزب الذي يجمع اكبر عدد من واضعي الدستور دعاة الليبرالية الشكلية . وكان طه حسين لايزال يتخيل ان تحرير عقل الامة ممكن عن طريق الجدل الفكري والعمل السياسي من اعلى ، بصرف النظر عن المدلول الاجتماعي للموقف السياسي وبصرف النظر عن العلاقة الحتمية بين تحرير عقل الامة والتزام العمل السياسي بموقف اجتماعي اكثر تقدما .

واكتشف طه حسين ذلك التناقض .. التناقض الكامن في ايمان الاحرار الدستوريين ، كبار ملاك الارض وخلفاء السراي ، بالحرية الفكرية . والتناقض الكامن في افتقار حزب الوفد ، حزب الطبقة الوسطى المتحررة الوطنية الى المفكرين المستنيرين . اكتشف التناقض بين دعوة كبار الملاك الى الحرية الفكرية وبين ممارستهم للطغيان السياسي والاجتماعي في نفس الوقت . انه تناقض يحتم استحالة تحقيقهم لما يدعون اليه من حرية ، واكتشف التناقض بين فقر الوفد في « مجال الفكر الحر » او « الثقافة المستنيرة » وبين ارتباط الوفد نفسه باوسع الجماهير الشعبية من الفلاحين وابناء فئات الطبقة الوسطى ، رغم ان « الحرية الفكرية » و « الثقافة المستنيرة » هي التعبير العقلي والفكري الوحيد عن مصالح هذه الفئات الشعبية التي تضم الملايين . انه تناقض يحتم ان يتقدم حزب الوفد لكي يتبنى دعوة الحرية الفكرية ولكي يحاول تطبيقها على نحو صحيح .

وكان التطبيق هو محاولة فرض قيم الحرية الفكرية والسياسية وقيم الثقافة المستنيرة في عقول جماهير اوسع الفئات الشعبية عن
وقيم الثقافة المستنيرة في عقول جماهير اوسع الفئات الشعبية عن
في غمار معارك الحركة الوطنية الديموقراطية المستمرة التي اندمج فيها الكفاح من اجل الاستقلال بالكفاح من اجل الديموقراطية . ففي هذه الممارسة تنفض الجماهير قيود استسلامها وتواكلها وصبرها السلبي
الممارسة تنفض الجماهير قيود استسلامها وتواكلها وصبرها السلبي
القديم وتتحول الى الايمان بقيم العمل الايجابي والايمان بجدوى العمل الجماعي ، والسعي الى تحقيق مكاسب فورية حقيقية . هكذا تتغير « سيكولوجية » الجماهير في مدرسة الكفاح اليومي ، الوطني الديموقراطي نفسه .

وكان الطريق الثاني لفرض قيم الحرية الفكرية هو التعليم . فاذا كان لابد من غرس قيم الحرية الفكرية في عقلية المجتمع كله والامة بأسرها واذا كانت الفئات الشعبية وفئات الطبقة الوسطى هي اغلبية الامة « كميا » فان « مجانية التعليم » هي حجر الاساس الذي يكفل انتشار التعليم بين ابناء هذه الفئات العريضة ، والذي يكفل ان يصبح ابناء هذه الفئات هم المدد البشرى الاساسي لكل مؤسسات واجهزة المجتمع الادارية والعلمية والسياسية والعسكرية . بذلك تغير طبيعة التركيب الاجتماعي لاجهزة الدولة ذاتها .

لكن هذا الاساس « الكمي » لكي يؤدي دوره في غرس قيم الحرية الفكرية دون تغيير كيفي في نوع المواد المدروسة نفسها ، وخاصة بالنسبة لتلك المواد في العلوم الانسانية ــ التاريخ والادب والفلسفة وعلم الاجتماع وغيرها التي تؤثر بصورة مباشرة على « عقلية » الدارسين « وعلى طرقهم في التفكير » وكانت معركة « التعليم » بشقيها الكمي والكيفي هي معركة طه حسين الاخير في الجانب « العملي » او السياسي ــ من تاريخ ريادته العظيمة .

واذا كنت قد بدأت هذا الاعلان عن الاعتراف بالجميل ، بالحديث عن ذلك الجانب « السياسي » من تاريخ طه حسين الريادي الكبير فربما كان الدافع الى ذلك سببين :

اولهما : هو ان تأثير طه حسين في ذلك المجال على عقل امته كان هو التأثير المباشر الذي يصل باثاره الى عقول اوسع الجماهير ، الى عقلية الامة الحية بأسرها وفي اسرع وقت .

وثانيهما : هو ان « روح تعاليم » طه حسين في ذلك المجال ، وان لم تكن ــعلى ما اعلم ــ قد سجلت ووقعها هو باسمه ، فاننا مانزال بحاجة الى ادراك مغزاها الحقيقي ، والاصرار على التمسك بها والعمل على اساسها اذا شئنا حقا ان تخرج امتنا كلها ، ومجتمعنا كله ، من ظلمة العصور الوسطى الى نور العصر الحديث ، مازلنا بحاجة الى ان تعود جماهيرنا الشعبية فتنغمس في معارك الكفاح الوطني الديموقراطي لكي تتحرر حقا ولكي تؤكد ايمانها بجدوى العمل الايجابي الجماعي المنظم والمستنير . ومازلنا بحاجة الى ان تستحم عقلية امتنا ، وعقول جماهيرنا بنور العلم والمعرفة والفكر النقدي الشجاع .

الجانب الاخر هو الجانب الذي لا يهتم باكثره حتى الان سوى المثقفين ، فتنتقل منهم وعبرهم ثماره الى فئات امتنا المختلفة بدرجات متفاوتة . ولكن هذا ــ الجانب ، مؤلفات طه حسين ، هو الحديقة الدائمة المخضرة ، الابدية الثمار التي غرسها المفكر الشجاع ، وتركها لامته ، ترعاها ، وتأكل من حصادها وترتوي ، وتتعلم . وحينما يكون بمقدور كل ابناء امتنا ان « يقرأوا » هذه الكتب وان يتعلموا منها سيلتقي الجانبان اللذان تكون منهما تاريخ طه حسين كله .

مرة اخرى حينما بدأ طه حسين مسيرته ومع تقدمه على طول هذه المسيرة وجد نفسه بحكم الظروف الموضوعية للثقافة المصريةنفسها مطالبا بأن يغطي اكثر من ميدان وان يقاتل على اكثر من جبهة واحدة ولكن عظمة المقاتل الفكري تتجلى في وحدة موقفه الاساسي على كل هذه الجبهات . ان كتب طه حسين التي تزيد على اربعين كتابا تتوزع على اكثر من مجال من مجالات الفكر الانساني والادب والعلوم الانسانية .
سنجد مجموعة من الكتب تدخل في باب نقد التراث مثل « في الشعر الجاهلي » او « تجديد ذكرى ابي العلاء » او « صوت ابي العلاء » او « مع المتنبي » او « المنهج الاجتماعي في مقدمة ابن خلدون . »

وفي كل هذه الكتب اتخذ طه حسين موقف المفكر النقدي ، الذي لا يسلم باقوال القدماء دون تمحيص وتقليب لوجهات النظر .

وسوف نجد مجموعة من الكتب التي يمكن ان تدخل في علم « التاريخ » مثل « ظهور الاسلام » او « الشيخان » او « الفتنة الكبرى » او « علي وبنوه » وفي هذه الكتب ركز طه حسين على تاريخ الدولة الاسلامية الاولى ، جمهورية الاسلام العظيمة في عصر الرسول والخلفاء الراشدين . وهنا تبنى طه حسين منهجا نقديا رفض فيه اسلوب الاكتفاء بتسجيل اعمال السلف الصالح وتمجيدهم من وجهة النظر الدينية والاخلاقية . لقد ركز على هذه الفترة من التاريخ لانها بداية تاريخ الاسلام وهو المصدر الرئيسي لفكر الامة وتكوينها العقلي ، ثم لانها الفترة « الديموقراطية » العظيمة من تاريخ الاسلام ، حينما لم يكن الخلفاء ملوكا يحف بهم مجد الدولة الكبرى وثراء الامبراطورية وانما كانوا تعبيرا حرا عن مصالح الشعب العربي كله ومصالح مستقبله المزدهر المتحرر العادل . هذه الفترة هي التي ابرز منها طه حسين قيم الحرية والعدالة والديموقراطية في « الدولة » التي يعيش فيها المسلمون .

وسوف نجد مجموعة اخرى من الكتب في نقد الادب المعاصر مثل

« حافظ » و « شوقي » ، « حديث الاربعاء » وغيرهما وسوف نجد مجموعة اخرى في نقد الفكر السياسي وفي نقد الفكر الاجتماعي وفي نقد الحركة الثقافية المصرية والعربية المعاصرة وعشرات من المقالات في كل مجالات الفكر الانساني والهموم العقلية المعاصرة لامته . وفي كل هذه المجالات كان الموقف الرئيسي السائد الذي اتخذه المفكر الحر العظيم هو الموقف النقدي : حيث يسود العقل لا الخرافة والابحث الحر عن الحقيقة حتى لو كان الثمن هو عدم معتقدات خاطئة قائمة وعدم الرضا عن الهوى الذاتي مع تحويل الحقيقة الموضوعية الى ايمان شخصي دون جمود .

اننا ونحن نحاول ان نضع ايدينا على جوهر التركة الفكرية الهائلة التي تركها لنا طه حسين لا ينبغي ان نشعر فقط بالامتنان او عرفان الجميل ، وانما قد يكون علينا ان نعرف ما هو اكثر نبلا ، وهو اننا اذ نتعلم منه ونسير على الطريق الذي شقه لا لكي نستكمل المسيرة فاننا بسبب ما تعلمناه منه ، وهو التمسك بقيمة الحرية والالتزام بروح التقدم اللانهائي لعقل الانسان وحياته فاننا قد نختلف معه . ولكن هذا الاختلاف لن يكون الا لكي نستكمل بالحق وبالفعل ما بدأه ، لكي نحافظ على حياة طه حسين ومعنى تلك الحياة .

... أعود بعد هذا الاستطراد الطويل الذي اعتذر عنه ، لكي اقول انني لم اكتب ما كتبت من اجل ان اطالب ببضعة مقالات لتكريم طه حسين في ذكرى وفاته .

وانما اردت ان اضع امام القاريء صورة ، عامة بالضرورة ، للاتجاه السائد الان في حياتنا العقلية : اتجاه العداء للاستنارة والعلمانية العقلية مهما كانت انتماءاتها الايديولوجية او الاجتماعية . وحينما اقول انه الاتجاه السائد فانني لا اقصد سيادته في الجامعات ومراكز البحث العلمي ـ في الانسانيات او في الطبيعيات ـ او في الاجهزة المركزية المزودة ايضا بالباحثين والالات الحاسبة . في هذه الاماكن يضطرون بالضرورة ولاجل المنفعة العلمية المعرفية او العملية المنفعية الى الالتزام بحدود دنيا على الاقل من الموضوعية والعلمانية « البديهية » التي كان يلجأ اليها دون شك ـ اطباء الهند وبابل ومصر القديمة رغم أنهم كانوا يمارسون ايضا السحر الى جانب الطب والهندسة والفلك .

انما اقصد سيادة اتجاه العداء للاستنارة العلمانية العقلية ورفضها ، هذا الاتجاه القديم منذ طرقت هذه الاستنارة عقل امتنا وضميرها في اواخر القرن الاسبق واوائل القرن الماضي ، سيادته وتسلطه على اكثرية الاجهزة الموكلة بصنع لرأي العام ووجدان الناس ، سواء في مؤسسات التعليم او الاعلام او التلقين الديني او الثقافة . بمعنى شن الحملة تلو الحملة بنظام وبصورة جماعية ، تتناول تراث التاريخ ، مثلما تنقض على ظواهر الحاضر لكي تمحو من وجدان الامة وعقلها ما اكتسبته من « قشرة حقيقية » عن الاستنارة والعلمانية .

واردت ثانيا ان اتساءل عن السبب الذي جعل ثمار « ليبراليتنا » او تيارنا التحرري المستنير والعلماني ، ضعيفة وجافة وغير مشبعة الى هذا الحد عاجزة عن التجذر والتأصل بقوة في وجدان امتنا وضميرها كل هذا العجز ، بحيث تضطر الى التوارى الخانع ، او الدفاع المستضعف ـ على اكثر تقدير ـ حينما تسترد المنوعات السلفية الشكلية والنقلية بعض انفاسها وتتظاهر بأنها امتلكت ناحية الحق لمجرد انها تمتعت لبعض الوقت ، ولظروف طارئة ببعض القوة او المكانة « الاجتماعية » .

هل كان الخطأ كامنا في طريقة اسلوب المستنيرين الاوائل الكبار ، الذين قطعوا ، بينهم وبين تراث الامة بعد طه حسين ، واكتفوا بالعمل « الثقافي » والاكاديمي بعيدا عن النضال السياسي والاجتماعي ؟ ام كان الخطأ في تركيبة القوى الاجتماعية والمؤسسات السياسية نفسها توجه فكري واجتماعي وقومي واضح وملتزم منذ البداية ـ دون ان تفكر في تغيير البناء الفوقي حتى ولو بنفس الدرجة من الغموض التي قررت تغيير ـ شكل البنى التحتية للمجتمع ـ تغييرا عاما ودون توجه فكري واحتماعي وقومي واضح وملتزم منذ البداية ـ دون ان تفكر في تغيير البناء الفوقي حتى ولو بنفس الارجة من الغموض غير العقلي وغير المستنير ، الى جانب ، او من تحت ما تراكم من زيف التكوين العقلي والوجداني لطبقاتنا المتعلمة وصاحبة القوى الاقتصادية وبعده عن الاصالة وعدم نبوعه من تطور اجتماعي اقتصادي/ سياسي متكامل وسليم وحر ؟ ام ان السبب كان ارتباط مثقفي الاستنارة ـ بالدولة واجهزتها ، لا بالشعب نفسه وتجمعاته ومؤسساته ام ان السبب كان هجوم وسائل الاتصال الجماهيري المبكر الذي اقتضى ان تتحول المعرفة الى دعاية ، والثقافة الى مجرد اعلام قبل ان يتأصل لدينا الاحتياج الى المعرفة والى الثقافة ؟ ام ان السبب شيء مختلف عن كل هذا كل الاختلاف ؟

في الذكرى الرابعة لطه حسين ، يضطر بعض الاوفياء الى الدفاع عن مجرد امانته وايمانه ولكن في الذكرى العاشرة او العشرين او اكثر لقاسم امين ومصطفى الرازج وعلي عبدالرازق ولطفي السيد ، وعبدالرحمن الرافعي ، ويوسف كرم ، وامين الخولي ، واحمد امين ، ومحمد فريد ، وحافظ ابراهيم ، وابراهيم المويلحي ، والامام محمد عبده ، وصبحي وحيدة ، وشفيق غربال ، ويوسف مراد وسلامة موسى ومحمد تيمور ومختار (المثال) ومحمد سعيد وسيد درويش وعشرات غيرهم ... لانذكرهم بالاتهام ولا بالدفاع . الا نعترف بأن لاستنارتنا اسلافا وجذورا ، علينا ان نحدد اختلافاتنا معهم لكي نعرف بالتحديد ما كسبناه وما خسرناه وما ينبغي تعويضه ، وما يتعين كسبه من جديد او تحقيقه لاول مرة ؟

منذ ما يزيد على سنوات ثلاث ، وضعت الادارة الثقافية في منظمة الثقافة والتربية والعلوم العربية ـ التابعة لجامعة الدول العربية ـ خطة مشروع لتوحيد جهود الترجمة الى اللغة العربية في دول امتنا العشرين . لا يعرف احد ـ او لايريد احد ان يقول ـ كيف وضعت الخطة ولا من وضعها ، ولا تقسيمها بين الدول العربية ولا الاولويات التي وضعت للغات التي سيترجم منها او لمجالات المعرفة او للعصور او للاعمال . ولكن المهم هو ان « خطة ما » قد تم وضعها ، وارسلت في شكل اقتراحات واسئلة تتضمن تفاصيل المشروع الى جميع وزارات الثقافة والاعلام ، وهيئات الفنون والاداب ، وادارات الجامعات والاكاديميات ومراكز البحوث لحقيقية والهيكلية) في عشرين عاصمة عربية (او هكذا قيل لي ، على الاقل) طلبا للرأي والمعلومات والمقترحات :

* حول برامج الترجمة الموجودة في هذه الدول ولدى تلك المؤسسات بالفعل ، وخطوطها واتجاهاتها ، والكتب المدرجة فعلا للترجمة .

* وحول الاحتياجات الملحة من المترجمات والمترجمين ، امكانية كل قطر في المساهمة بتلبية هذه الاحتياجات ، وفي المساهمة بتمويل اشباعها طبقا للخطة .

* وحول المطالب العاجلة من الاعمال التي ينبغي ترجمتها تلبية لاحتياجات كل قطر ولتغطية جوانب القصوى في المراجع والثقافات الاجنبية المتوافرة لديه باللغة العربية ، وحول الخطط البعيدة المدى لترجمة ما يراه المتخصصون ضروريا .

وشرعت الادارة ـ من مقرها في القاهرة ـ من وضع قوائم بأسماء الكتب التي وصلتها اقتراحات بترجمتها من جانب « مترجمين » محترفين ، واساتذة متخصصين ، وهواة سمعوا بالفكرة وسعوا الى الاشتراك في تنفيذها تقديما لخدمة او طلبا لفائدة وضعت هذه القوائم

نحوا من الفي كتاب ، حاول العاملون بالادارة ، وغالبيتهم من المثقفين الشباب ان « يفهرسوها » على اساس الموضوعات ومجالات المعرفة : التاريخ والجغرافيا والفلسفة والجيولوجيا والفلك والطلب .. الخ. ولكن المشكلة الاولى ـ الفنية الذاتية ـ هي ان هؤلاء الشباب المثقفين ليسوا خبراء متخصصين في « التخطيط الثقافي » ـ ولعل احدا من المسئولين عن المنظمة وعن ادارة الثقافة فيها وعن المشروع لم يسمع بضرورة « التخطيط الثقافي » كفرع علمي مستقل من فروع علم التخطيط الاجتماعي العام ـ وبالتالي فان القوائم التي وضعوها ، والتي كانت تعتمد على الاقتراحات الفردية التي وصلت الى الادارة وعلى اجتهادات هؤلاء الشبان انفسهم ، كانت في الغالب متضخمة الجانب « الادبي » ، فقيرة فقرا مدقعا من كل فروع المعرفة الاخرى ، ولم تكن تحتوي على الاكثرية الغالبة من الاعمال الاساسية الكثيرة التى لابد من التفكير فيها عندما تشرع في وضع خطة قومية ـ على المستوى العربي كله ـ للترجمة ـ ناهيك عن الافتقار الى اي معرفة بالطبعات التي ينبغي الرجوع اليها في الترجمة والى اي معرفة بالمصادر التي يجب الاتصال بها للحصول على صور او اصول هذه الطبعات .. الخ

ومع ذلك فقد بدأ « العمل » لم تكن قد وصلت ردود الا من ستة عواصم عربية فقط ، هي الجزائر والخرطوم ودمشق وطرابلس وصنعاء وبغداد (وكانت « القاهرة » قد ردت بانها سوف « ترد » في وقت لاحق ، لم يحن حينه بعد) . ومع ذلك فقد بدأ العمل . قررت المنظمة ان تشكل لجنة ، غالبية اعضائها من القاهرة نفسها ، ووجهت الدعوة للانضمام اليها اعتمادا على اجتهادات نفس الشبان المثقفين الذين اعدوا القوائم بأسماء الكتب . وكان من الواضح انهم (المساكين) يفكرون في حدود افقهم وتجربتهم . انهم يظنون ان المسألة تشبه الطريقة التي تلقوا هم ثقافتهم بها : التعليم غير الخاضع لاي برنامج معرفي او ثقافي محدد ، والقراءة العامة غير الموجهة نحو اي هدف معرفي او ثقافي واضح . وبالتالي فقد ظنوا ان المطلوب هو تزويد « القاريء » العربي بكمية كبيرة من « الكتب » باللغة العربية ، لا يهم ان كانت هي الكتب الاساسية في ثقافاتها القومية ، او في التعبير عن مدارسها واتجاهاتها ومجالات المعرفة المتصلة بها ام لا ، ولا يهم ان كانت هي الكتب الجديرة بالاولوية ام لا ، ولا يهم ان كانت ـ حتى ـ قد ترجمت من قبل ام لا ، ولا يهم ان كان هناك من سيستطيع ترجمتها ام لا .. المهم ان تكون هناك قائمة ، وان تكون هناك لجنة ، وان تجتمع هذه اللجنة لكي تناقش الخطة ثم تقر وتتفق عليه لكى يبدأ العمل .

وقد عقدت هذه اللجنة اربعة اجتماعات ، كان آخرها في شهر مارس عام ١٩٧٦ . ثم لم يعد يسمع بها احد ، كما ان احدا لم يسمع بعد ذلك عن المشروع ولا عن الخطة .

الى هنا والمسألة تبدو « طبيعية » للغاية بالمقاييس العربية المألوفة : التذكير في مشروع حيوي لتكوين الامة ثقافيا ولتفتيح عقليتنا القومية على ثقافات الامم الاخرى في مختلف عصورها والمدارس والاتجاهات التي ولدتها مختلف العصور . ثم لا يتعدى التفكير مرحلة « الفكرة الخام » بالصورة التي ومضت بها في اول ذهن فكر فيها ، ثم الاندفاع الى العمل دون دراسة لجوانب الفكرة ولجوانب وامكانيات تنفيذها ، فيصير العمل عملا شكليا بحتا لا يتعدى ابدا مراحله التمهيدية ثم التوقف عند تبين ان المسألة اصطبغت بالصيغة الفردية، وخضعت لعوامل نوع المعلومات والاراء والمصالح المرتبطة بالفرد منعزلين بعينهم، وانها اصطدمت بالعقبات العملية التي تحول المشروع من جزء من عملية تاريخية استراتيجية شاملة، الى عملية جزئية ومحدودة الاثر والقيمة لا يصبح من الضروري تنفيذها ، ولا حتى محاولة تطويرها لكي تتخذ ابعادها السليمة وتصير بالتالي قابلة للتنفيذ .

هكذا اغرقت الاجتماعات الاربعة للجنة المذكورة فورا في التفصيلات التنفيذية دون محاولة لتحويل الخطة العشوائية والاجتهادية التي وضعتها مجموعة من غير المتخصصين ، الى خطة حقيقية . فلم تناقش مثلا مسألة : ماذا نحتاج الان من الترجمة ؟ او : كيف نوفق بين احتياجات المشرق العربي ومصر ، الذي حقق درجات متفاوتة معقولة من التطور التعليمي والاستقلال السياسي منذ منتصف القرن الماضي على الاقل ، بما اتاح له الانفتاح على الثقافات العالمية الاخرى ، بالترجمة وبالتعريب وبالتلخيص وبالتدريس ، وبين احتياجات المغرب العربي (وخاصة فيما وراء ليبيا وحتى موريتانيا ، ثم السودان ، والصومال) الذي تواجه بعض دوله قضايا «التعريب» الى جانب قضية محو الامية (امية القراءة والكتابة) الى جانب قضية مواجهة عملية الذوبان العقلي واللغوي في ثقافات ولغات الشعوب المستعمرة (بكسر الميم) قبل الاستقلال الوطني ، والذي تواجه دول اخرى فيه قضية توحيد اللغة المحلية ، واعادة اللغة العربية الى مكانها الطبيعي باعتبارها « اللغة » القومية للقطر نفسه كأداة لتوحيده سياسيا ونفسيا وثقافيا ثم للامة كلها كأداة اساسية لوحدتها « الوجدانية » الحالية ، ولوحدتها الفعلية التي تتخلص عبر العمليات التاريخية التلقائية والمخطط الهادفة في مرحلتنا التاريخية الراهنة والمراحل . القادمة ، ناهيك عن الاداة الوحيدة ـ بالنسبة للامة ـ لنقل وانتشار المعرفة والعلم واكتساب القدرة على التفكير والاستنتاج والحكم ، والربط بين الاشياء والظواهر والافعال .. الخ ، وبين الكلمات الدالة عليها ...

ولم تناقش اللجنة مثلا امكانية وضع « جداول » او « فهارس » للمصطلحات في كل مجال من مجالات المعرفة (حتى ولو بالاستعانة بجهود مجامع اللغة العربية في القاهرة ودمشق وبغداد ـ وهي المجامع التي اعرف انها تعمل وتصدر منذ بضع سنين قوائم بما تصل اليه من مصطلحات موحدة) ، وذلك حتى يمكن ان تخلف « وحدة قياسية» من نوع ما في هذه المصطلحات ، بما ييسر عليه اقامة مفهومات محددة (عقليا) مرتبطة بمعان لا تقل تحديد الكل مصطلح ولكل « نسق » من المصطلحات بما يكفل للعلم صفته التجريدية والشمولية من ناحية ، وصفته التحديدية والجزئية من ناحية اخرى ـ وهي الصفتان اللتان يستحيل الاستفادة بالعلم اصلا دون توافرهما فيه ، بل يستحيل ان توصف المعرفة اصلا بانها « علم » بدونهما .

... ونستطيع ان نعدد الكثير من الموضوعات الاولية ـ في مثل هذا المجال ـ التي كان ينبغي ان تكون قد نوقشت ودرست وتحدد الموقف منها وظهرت نتائج العمل في مجالها ، قبل ان تجتمع اية لجنة للاتفاق على اي خطة للترجمة على المستوى القومي او حتى على المستوى القطري .

اننا نعرف ان اول « خطة » للترجمة وضعت في بلد عربي ، هي تلك التي « نفذها » او اشرف على تنفيذها الشيخ رفاعة رافع الطهطاوي في مصر ، على مرحلتين في الثلث الاول من القرن الماضي . وقد قيل ان هذه « الخطة » التي كانت تخضع لاعتبارات عملية عاجلة وملحة ، ولاعتبارات معرفية محدودة الافق من الناحية الموضوعية ، ولكنها كانت من الناحية الذاتية ـ شديدة الطموح والاتساع والتنوع ، قيل عنها انها لعبت دورا اساسيا في تربية اجيال عدة من المثقفين و « التكنوقراط » المصريين ، عقليا ومهنيا ، حتى في الفترات التي شهدت انحسارا شديدا في مد الحركة التعليمية فيما بين موت محمد علي الكبير وتولي الخديو سعيد .

ثم لم تشهد البلاد العربية ـ فيما اعلم ـ اية خطة اخرى للترجمة حتى اوائل الخمسينات ، حينما وضع في القاهرة مشروع « الالف كتاب » باشراف محمد بدران ـ احد كبار شيوخ المترجمين العرب المحدثين . وقد شابت هذا المشروع شوائب كثيرة من نفس النوع الذي اشرت اليه في سياق هذا الحديث : الخضوع لاهواء كبار

الموظفين ، هواة القراءة وهواة فرض اذواقهم على الناس ، وطلاب الرزق ، والمحترفين الذين يريدون « تشغيل » معاملهم دون توقف ، والارتجال المبني على رفض - او الجهل - بأي اصل علمي للتخطيط الثقافي نفسه .. الخ .. الخ . وفيما بين منتصف القرن الماضي ومنتصف هذا القرن ، ثم حتى الان ، ترجمت الى العربية عشرات الالوف من الكتب (اذا كان مقياسنا هو ان الشيخ رفاعة وتلامذته ، بأعدادهم البسيطة وامكانياتهم المحدودة قد ترجموا نحو الفي كتاب في مدى ثلاثين او اربعين عاما) . واشتركت في عملية الترجمة جهات كثيرة : ما بين افراد هواة ومحترفين ، واجهزةوطنية رسمية وغير رسمية وهيئات اجنبية ، وتعددت مراكز الترجمة مع القاهرة ، دمشق وبيروت وبغداد ، والكويت والاسكندرية وتونس والجزائر والرباط وموسكو ، واصبحت حركة الترجمة جزءا من حركة الفوران السياسي والاجتماعي والثقافي العام الذي عاشت الامة العربية منذ ترجم الكتاب المقدس وطبع في سوريا اوائل القرن الماضي وحتى الان ، واصبحت تخضع في الغالب - الى جانب نفس اعتبارات السابقة - لاعتبارات سياسية وايديولوجية ، ولاعتبارات تجارية وذوقية ، مهما قيل فيها فانها لا يمكن ان تكون قد منحتنا في النهاية « مكتبة » على علاقة منظمة بأي شكل ، مع ثقافات الامم الاخرى والعصور والمدارس المختلفة . ورغم ما قد منحتنا اياه - بالطبع - من ركام هائل من المعرفة - ومن فوض المعرفة والتضليل ايضا - لابد للباحث عن تثقيف مخطط وتربية عقلية منظمة لنفسه او لمن هو مسئول عنهم ان يبذل جهدا هائلا لكي يستطيع ان يستخلص منه (من ذلك الركام) ما ينبغي جمعه او ما يمكن الاستفادة به في المجال المرغوب - اقول انه رغم ذلك فالمدهش حقا ان المئات والمئات من امهات الاعمال الاساسية في ثقافات العالم ماتزال بكرا او ارض عذراء بالنسبة للغتنا ، ومايزال حتى ماكتب عن ثقافتنا نفسها - في كل المجالات والموضوعات - على ايدي ما عرف بحركة الاستشراق - مجهولا تماما لعامة مثقفينا - بل وللجانب الاكبر من المتخصصين فيهم .

اننا لسنا مثاليين ولا غارقين في اي وهم متعلق بما يمكن ان تقوم به اجهزة او وكالات الجامعة العربية في نقل هذا المجال . ولكننا ايضا لسنا متشائمين الى الدرجة التي تجعلنا نستبعد امكانية القيام بأي عمل ، حتى ولو على مستوى قطري او مستوى مجموعة محدودة من الاقطار العربية ، حتى ولو تم ذلك من وراء منظمة الثقافة والتربية والعلوم ، لكي يقوم لها في عيدها الفضي او الذهبي ، هدية مفاجئة !

رسالة تونس

من (ابن الاغلب)

الموقف النقدي :

استأثر موضوع (النقد) باهتمام المجلات والصحف التونسية في الايام الاخيرة ، وذلك اثر مقال صدر عن مجلة (الفكر) يتهم الادباء والكتاب بالتخلي عن واجبهم الادبي وفقدان الشجاعة ، والركون الى المجاملات والاكتفاء بالتعليمات السريعة على الكتب ، والاحجام عن الصرامة في التقييم .

وقد كان هذا المقال بمثابة الحجر الذي حرك بركة الماء الهادئة، فانبرى بعضهم يؤيد مضمون ما قاله البشير بن سلامة في افتتاحية (الفكر) ، وتصدى آخرون الى تبرير الموقف ، ولكن بما يؤيد وجود هذه الازمة .

وقد ساهم في تحليل اسباب هذه الازمة عدد من الادباء : مصطفى الفارسي، صالح الحاجة ، محمد صالح الجابري ، عبدالواحد براهم، محمد مصمولي ، الحاذق العرف وآخرون . ورغم اختلاف وجهات نظرهم وموقفهم من هذه القضية ، فقد كانوا مجمعين على الاتفاق بوجود ازمة نقدية مردها اسباب عديدة منها :

(١) انعدام التقاليد النقدية ، والافتقار الى المنهج النقدي .
(٢) احتكار البعض ممن يلقبون برجال الثقافة منابر التعبير والكتابة وعدم السماح لغيرهم بالتنفس .
(٣) غياب رجال التعليم العالي عن المشاركة في الحياة الثقافية العامة بحكم التفوق الاكاديمي مما ابعد الجامعة عن حياة الناس ومشاكلهم ، وأفقد رجالها المدرسين حاسة الشعور بالمحيط الذي ينتمون اليه .
(٤) أزمة الخلق والابداع في مختلف الوان التعبير ، وموقف القارىء الذي يتسم باللامبالاة والعزوف عن المطالعة والقراءة المتمعنة .
(٥) تراكم قضايا النشر ، ومتطلبات التوزيع . وعدم توفر الظروف الكاملة للتشجيع على الانتاج .
(٦) تحول النقد الى مجموعة من « العصابات » والكتل يؤيد بعضها بعضا للحفاظ على العلاقات الشخصية او المكاسب المادية او المعنوية .

وقد استغل الادباء هذه المناسبة ليتوجهوا بالنداء الى الجهات المعنية في كل قطر عربي كي تعمل على ازاحة اسباب هذه الازمة التي تبدو شاملة ومرتبطة بقضايا التحول في العالم الثالث ، والوطن العربي على وجه الخصوص .

كما نادى هؤلاء بضرورة الدعوة الى مؤتمر للنقد والنقاد يعقد في قطر من الاقطار العربية ليتدارس الاسباب العميقة التي جعلت أدبنا العربي لم يقيم بعد تقييما سديدا الا فيما ندر ، ولازاحة المراقيل والحواجز التي تمنع وصول الكتاب بأنواعه الى القارىء العربي في كل قطر من الاقطار العربية حتى تكون الثقافة العربية ثقافة واحدة ، وحتى يتمكن النقاد من الاطلاع على ما ينتج في كل الاقطار فتتكامل النظرة النقدية التي لم تتخلص لحد الآن من حدودها الجزئية الضيقة .

ولاحظ اصحاب هذه المقالات ان معظم ما ينشر في الصحف والمجلات العربية من محاولات نقدية لا يعدو ان يكون خواطر ومجاملات ، ومقالات يغلب عليها الطابع التقريري او الانفعالي . فضلا عن افتقارها الى التكامل الذي يفرض اطلاع اصحابها على معظم مايكتب

في البلاد العربية ، وهو أمر يوجب على الادباء والمثقفين ان يحملوا الدعوة جهارا لايجاد تبادل ثقافي وتوزيع انجع للمطبوعات التي يصدرها كل قطر من الاقطار العربية .

وبما ان اسباب أزمة النقد الادبي مترابطة ومتعددة ، فان من الضروري ان يقع تدارسها بصفة كلية في ملتقى أو ملتقيات يدعى اليها النقاد في البلاد العربية . وستكون تونس اول قطر عربي سوف ينظم ملتقى (لنقد القصة في البلاد العربية) في الاشهر القادمة يساهم فيه ثلة من كتاب النقد ، ومن المهتمين بالدراسات القصصية خاصة من الجامعيين ، والنقاد الشبان . وذلك للمساهمة في دفع حركة النقد الادبي ، وربط هذا الملتقى باعمال ونتائج (ملتقى القصاصين العرب الشبان) الذي عقد بالحمامات بتونس اوائل سنة ١٩٧٧ .

موسم (القصة) الخصب :

..وحتى بعد سنوات سوف تظل سنة ١٩٧٧ هي سنة (القصة) في تونس ، اوبالاحرى سنة المجموعات القصصية . فبعد سنوات ثقيلة لم تصدر خلالها الا مجموعات متفرقة لبعض القصاصين « المحظوظين » لدى دور النشر ، تهاطلت المجموعات القصصية تباعا في هذه السنة ، وبلغت حدا لم تصله من قبل غطى حتى على الركود الذي ران على ماكان ينشر في الصحف والمجلات من القصص المتفرقة .
فقد صدر عن الدار التونسية للنشر مجموعة (نوافذ) لمحمود طرشونة ، وهو احد الكتاب الذين نشروا بمجلات (الفكر) و(قصص) و (الحياة الثقافية) منذ الستينات وان تضاءل انتاجه القصصي في الاعوام الاخيرة بسبب اشتغاله بتدريس الادب الحديث بالجامعة التونسية .

ومن اهم ما صدر عن الدار العربية للكتاب من المجموعات القصصية التونسية في هذه السنة : مجموعة (الرخ يجول في الرقعة) لمحمد صالح الجابري ، و (قسمة وطرح) لاحمد الطويلي ، و (اصداء المدينة) للدكتور محمود بلعيد ، و (مدن الرجل المهاجر) للحبيب السالمي .

وقد ظهرت هذه المجموعة مرة واحدة خلال شهر او شهرين مما أثار الانتباه ، واعاد الاعتبار الى القصة التي لم يعن بها وبنشرها وبتشجيعها الا في حدود تجارية ضيقة جدا خلال السنوات الماضية . سيما وان اصحاب هذه المجموعات هم من الشبان ، ومن الجيل الذي بدأ يكتب في منتصف الستينات ، وفي السبعينات ، واغلبهم اعضاء في نادي القصة ، وممن يكتبون باستمرار في مجلة (قصص) و(الفكر) و (الحياة الثقافية) .

وتتميز هذه المجموعات بطابعها الاجتماعي ، وبالتعبير عن قضايا الانسان المعاصر بعيدا عن سمة الافتعال والغموض المنتحلة للاساليب الغربية والقوالب والهياكل التي تخلصت منها القصة الاوروبية منذ مطلع القرن ليصطبغ بها الانتاج القصصي الذي ينزع الى التغريب في كتابات بعض التجريبيين .

ولقد أثبت صدور (مدن الرجل المهاجر) و (اصداء المدينة) على وجه الخصوص امكانية « عودة الروح » الى القصة التونسية التي ضعف تأثيرها في المدة الاخيرة ، بسبب ما ران عليها من التكلف وافتعال الغموض والرمز ، والعبث باللغة ، وانتحال كل الاسباب الحائلة على افساد ذوق القارىء ، وايهامه بأنه دون ما يكتب ، ووصمه بمختلف اوصاف التخلف

اعتبرت كل الصحف التي تناولت بالنقد هذه المجموعات انها بداية جادة سوف تؤهل القصة التونسية الى الدخول في مغامرة بديعة للخلق والتجديد . وان هذه المجموعات وضعت حدا بين عهد وصف بأنه عهد « التجريبية » وبين عهد جديد سوف تشهد فيه القصة التونسية منعرجا حاسما في كتابات بعض الشبان الموالين للدعوة القائلة بوجوب ابتكار ابداع عربي معاصر .. يتميز بالاصالة والتفتح معـا .

رسالة وارشو

من عدنان المبارك

« بينالي الفن المخصص للاطفال »

منذ عام ١٩٧٣ يجري في مدينة بوزنان معرض بولندي للفنون الموجهة للطفل . وهذه المدينة البولندية تتميز بأمتلاكها بعض التقاليد الطيبة في مجال تنظيم الفعاليات المكرسة للاطفال واليافعين . ففيها تجري ، مثلا ، مهرجانات افلام الاطفال كذلك استعراضات مسارح الدمى . ولاشك ان الفن المخصص للطفل يحتاج الى قدر اكبر من التركيز والدرس والنباهة . وتحضرني كلمة لمكسيم جوركي حيث أوحى بان يخلق هذا الفن تماما كما لو انه كان للكبار ولكن بشكل اجود فقط .

كان بينالي عام ١٩٧٣ قد ركز على ثلاثة فنون (للاطفال) مترابطة فيما بينها وهي الادب والمسرح والفلم . وحينها اكد على مسألة اضفاء اهمية اكبر على هذه الحقول الفنية في مجال الوعي الاجتماعي . وتناولت نقاشات الندوات المرافقة للبينالي ، القضايا المرتبطة بنظريات الفن للاطفال . والبينالي التالي كان موضوعه الرئيسي (الاتصال الاول للطفل بالفن) . وقد سبقه مهرجان كبير للافلام ثم استعراضات لمسارح الاطفال . والواقع ان النقاش الرئيسي خص مسألة واحدة وهي خطأ الفنان الذي يخلق للطفل ، حين يؤكد على التغاير وليس التشابه بين الفن للطفل والفن للانسان البالغ . وبالطبع فالتغاير هو واقع قائم الا انه يخص اولا مستوى تنظيم الفعاليات النفسية ونطاق التجربة الحياتية فقط وعدا ذلك فهي هامة وجوهرية بالنسبة للطفل ايضا تلك القضايا الانسانية التي تشغل بال البالغ .

البينالي الاخير كان شعاره (الفن مؤشر للاحاسيس والخيال). وفعاليته الرئيسية كانت المهرجان الخامس لافلام الاطفال واستعراض للبرامج الاذاعية والتلفزيونية ، اضافة الى المعارض الفنية وندوة علمية . كذلك رافقت البينالي ندوة عالمية تحت اسم (الكتاب والتقارب بين الشعوب) نظمتها اللجنة البولندية لاصدقاء كتاب الاطفال . والجدير بالذكر ان هذه اللجنة التي يترأسها كاتب كبير هو فويجيخ جوكر وفسكي ، تمارس نشاطها في اطار برامج هيئة اليونسكو . وهدفها تهيئة الشروط اللازمة لتحقيق افكار التقارب بين الشعوب في اطار تشجيع تطور ادب الاطفال ذي القيم الانسانية بأوسع معانيها ومضامينها .

وفي اعمال البينالي اشترك عدد كبير من الادباء والفنانين والنقاد والمربين وعلماء النفس وشغيلة الثقافة . ومن الامور التي كشفتها هذه الفعالية والجديرة بالتسجيل هي ان المعرفة حول تأثير الفن في وسط الاطفال مازالت فقيرة . وأومأ الكثيرون ، هنا ، الى الحاجة الملحة الى المزيد من الدعم للاعمال الفنية المخصصة للطفل ، ودعا

عدد كبير من المساهمين في فعالية بوزنان الى اجراء البحوث والدراسات حول هذا النوع من النشاط الفني والادبي على صعيد وظيفة الاجتماعية والتربوية .

ان حصيلة بولندا في مجال انتاج الافلام المخصصة للاطفال واليافعين ليست بالقليلة . والشيء نفسه يخص ادب الاطفال وحلته البلاستيكية والطباعية . والملاحظ ان كبار الكتاب والفنانين يعاملون بالدرجة نفسها من الاهمية ، نتاجاتهم المخصصة لجمهور الصغار .

ورافقت البينالي المسابقات لاختيار افضل العروض المسرحية والكتب والاعمال التشكيلية والموسيقية . كذلك منحت الجوائز للدراسات العلمية والنقدية التي تدور حول نتاج الطفل . ومن المعارض التي لفتت الانظار كان هناك معرض بعنوان (الفن الشعبي للطفل) ومعرض عالمي عن الديكور في مسرح الطفل . وحول كتاب الطفل جرى نقاش حام انتهى بالاتفاق على ان هذا الكتاب ينبغي ان يحوي هذه عناصر للتلقي لا تقتصر على الكلمة فقط . كذلك تحدثت احدى الخبيرات عن مسألة تكييف الادب (الكبير) لحاجات الطفل . وبمناسبة البينالي اعد استفتاء حول الكتاب المفضلين لدى الطفل البولندي ، تبين فيه ان ڤيرن واندرسن وتوين وكوبر وستيفنسون وكور وود هم في الطليعة .

« اداب العالم في بولندا »

صدر مؤخرا كتاب من طراز خاص ، هو بمثابة سجل أعلامي ضخم للكتب الادبية التي ترجمت الى البولندية في الفترة مابين ١٩٤٥ ـ ١٩٧٦ . وكتب مقدمة (السجل) رئيس اتحاد الادباء البولنديين ياروسلاف ايفا شكليفتش الذي يقول (ان هذا العمل الضخم في حقل الترجمة هو عن حق شهادة واقع معين في ادبنا . وعليها تترتب نتجة مفادها ان ثقافتنا تتميز بسمات معينة هي ، برأيي، قيمة للغاية .فهي ثقافة مفتوحة على العالم الواسع ، نهمة وتلتحم التأثيرات عضويا وعفويا في بنيتها .) والواقع انها حصيلة كبيرة . فهناك ستة آلاف وستمائة وسبعة واربعون كتابا مترجما من آداب ٥٥ بلدا رأسماليا وناميا (لا يشمل الكتاب ترجمة اداب البلدان الاشتراكية . اذ من المتوقع صدور كتاب خاص بذلك في المستقبل القريب) . في حين ان ماترجم عموما خلال الفترة المذكورة ٣٢ الف كتاب بـ ٤٥٠ مليون نسخة ، مثلا ترجم من الانجليزية (اعمال كتاب أنجلترا وأمريكا) اكثر من الفين وستمائة كتاب ومن الفرنسية اكثر من الف وخمسمائة والالمانية اكثر من الف ومائة . وفي هذا العام لوحده صدر اكثر من اربعمائة كتاب مترجم بثمانية ملايين ونصف مليون نسخة . ولربما يبدو هذا الجانب الاحصائي مثيرا اذا اخذنا بعين الاعتبار ان عدد سكان البلاد لا يتجاوز ٣٤ مليونا . الا ان الحاجات مازالت كبيرة في حقل النشر برغم التقدم الملموس في نوعية التصميم والاخراج والطباعة . واذا فحصنا حصيلة هذه الترجمة بمنظار السياسة الثقافية نجد ان معظم التراجم تخص اداب اوربا والامريكيتين رغم انه اعير أهتمام معين في السنوات القلائل الاخيرة الى اداب العالم الثالث . ورغم ان الناشرين هنا يرددون دائما بان مقياسهم الاساسي في الاختيار هو انسانية الادب نجد ان اداب بلدان اسيوية وأفريقية مازالت مجهولة تماما في عالم القراء البولنديين . كذلك يلاحظ ان دور النشر لا تملك بوصلة جيدة في حالة اتخاذها القرار بترجمة أدب بلد بعيد ، فهي تبدو احيانا ، وبدون أية مبالغة ، كمن يتحسس طريقه في ظلام دامس .. ويؤسفني ان اكرر ما قلته مرة في رسالة الى (الاقلام) بأن النافذة البولندية على أدبنا مازالت شبه موصدة ، رغم الكثير من الاقوال والنيات الطيبة ..

ووفق بعض المعطيات التي سنحت لي فرصة الاطلاع عليها تبين ان اكثر الكتاب شهرة في بولندا في اعوام ١٩٤٤ـ١٩٧٣ كان جاك لندن حيث نشرت مؤلفاته ١٠٧ مرات وبنسخ قدرها حوالي ٤ ملايين ، ثم جول ڤيرن وبعده بلزاك واندرسن وكونراد وتوين وهمنغوي وستندال وتولستوي وجيخوف وديكنز وهوجو . أما النسخ الاقل فكانت من نصيب سانت اكسوبري وآنا سيجرز وكاندويل وهاشيك وكامي ومورياك . ووفق معطيات اليونسكو تحتل بولندا احد الاماكن الطليعية في العالم في مجال ترجمة ونشر المؤلفات الاجنبية . والحق ان هذه الاحصائيات لا تعكس واقع الحال من ناحية العرض والطلب . فهناك الكثير من الكتب الرائجة لايعاد اصدارها او انها تصدر بنسخ لا تلبي الطلب « مثلا حصلت بصعوبة بالغة على نسخة من ترجمة (كتاب الاعتبار) و (طوق الحمامة) ! » .

واذا عدنا الى (سجل) الترجمة فهو يرصد الكتب المترجمة في حقل الآداب والعلوم الانسانية والاجتماعية . والى جانب القصص والروايات والمؤلفات المسرحية والاشعار ذكرت التراجم الاخرى كالريبورتاجات والبيوغرافيا والمذكرات والتعليقات والمقالات والتخطيطات الكتابية التي تخص الفنون التشكيلية والموسيقى .

« المهرجان العالمي للافلام القصيرة في كراكوف »

لم تسمح لي الظروف ، هذه السنة ، بمشاهدة مهرجان كراكوف السينمائي . وما اكتبه الآن لا يتعدى نطاق ما قيل ونشر عنه . قبل كل شيء لم تشر الصحافة الى المشاركة العراقية الا ان هذا ليس بسبب كاف للحكم على مستوى هذه المشاركة . فالصحافة السينمائية هنا ، مشغولة بتفاصيل الحديث عن افلام المنطقة الاوربية وامتداداتها الامريكية وحتى الاسترالية .. ولدرجة انها لا تتحدث عن أفلام المناطق الاخرى والتي تفوز بالجوائز ، وان تحدثت كان الحديث على مضض ..

كانت بعض اخبار مهرجان هذه السنة مسرة . ففلم الجزائري ربيع بن مختار (اثار على الرمل) فاز بالجائزة الثانية (التنين البرونزي) . وفاز فلم (صور من الجزيرة) البحريني من اخراج خليفة شاهي ودافيد وليامز ، بالجائزة على احسن تصوير . أما الجائزة الاولى فكانت من نصيب الفلم البولندي (المستشفى) وهو فلم معروف ذو بناء حديث ومحكم يعتمد ، شأن الريبورتاج الادبي ، على مشاهد أصيلة وقصيرة ، مسبوكة في أيقاع قوي .

كان مهرجان عام ١٩٧٧ ، المهرجان السنوي الرابع عشر . وعرض فيه مائة فلم من ٣٨ بلدا . واقصر افلامه استغرق عرضه دقيقة ونصف وأطولها نصف ساعة . وايام المهرجان خمسة ، من الحادي والثلاثين من آيار لغاية الرابع من حزيران . ومازال شعار المهرجان : قرننا العشرون . وانعدمت هذه السنة الافلام الروائية القصيرة وساد الفلم التسجيلي ذو النزعة السوسيولوجية ، وبعده التسجيلي السياسي المعتمد ايضا على اسلوب الاستقصاء السوسيولوجي .

لقد امتدحت الصحافة وألسن المتابعين فلمنا البحريني . وقيل عنه بأنه احد أهم وأشيق افلام المهرجان . فعدا تصويره الرائع استطاع ان يمسك ، وبنضج فني ، بالتناقضات الاجتماعية حيث قدم شكلا جديدا في المعالجة السينمائية التي لا تعتمد على تناول الامور المطروقة والمعروفة .

ومن افلام المهرجان السياسية ، الفلم البريطاني (ذراع دينا الطويل) الذي يتحدث عن الاغتيالات التي نظمها البوليس الشيلي السري (دينا) ، ثم فلم اسباني هو بمثابة تقديم مقاطع من عرض مسرحي طلابي عن الكفاح الشعبي ومقتل لوركا .

رسالة المانيا الديمقراطية

من مرتضى الشيخ حسين

الكاتب السوفييتي جنكيز ايتماتوف يتحدث عن الادب المعاصر

نشرت مجلة فوروم لسان المجلس المركزي لمنظمة الشباب الالماني الحر في جمهورية المانيا الديمقراطية مقالا مهما للكاتب السوفيتي المعروف جنكيز ايتماتوف حول واقع الادب في مرحلة المعاصرة . وهذا المقال ذو فائدة خاصة لجيل الادباء الشباب علاوة على بقية المعنيين بشؤون الادب والفن . وها نحن نترجمه هنا لقراء مجلة الاقلام .

قال ايتماتوف : هل من الضروري التأكيد بان الحياة قد تغيرت في عقود السنوات الاخيرة وقد اصبح معها عالم الفكر لدى الانسان اكثر تعقيدا وعمقا وتناقضا ؟ ان هذا ما يثير قلقنا ولاريب اذ يهمنا ان نعرف انه هل بامكاننا استيعاب كل هذه التغييرات وهل بامكان ادبنا المعاصر ان يعبر عن افكار ومشاعر عصره بحيث لا يصبح مجرد ادب مبتذل او تسجيلا لحقائق ووقائع معروفة وانما يتغلغل في الواقع بشكل فني في جوهر حياة الشعب وفي خصائص عصرنا ؟ . ولهذا السبب تلوح امامنا تفجرات مشاكل التجديد الفني نظرا الى ماهو جديد في الحياة لا بد ان ينجم عن محتوى جديد للادب والفن وهذا بدوره يؤدي الى تجديد وسائل التعبير عن الابداع الفني .

هناك فترات زمنية تجلت فيها الحاجة الى ماهو جديد في الادب بشكل واضح جدا . وبالنسبة لي في حياتي بصفتي كاتبا يرتبط البحث الدؤوب عن اشكال جديدة باسماء آ . فوسنيسينسكي وي . يفتوشينكو وب . أحمد ولينا و.و. اكسيونوف و. اسكندر وغيرهم من الكتاب الذين لولاهم لايمكن اليوم تصور الادب السوفيتي المتعدد القوميات . ففي وقت التجربة الواسعة التي قام بها الكتاب الشبان الاكفاء بدأ كتاب الجيل القديم ايضا مثل ف . بوغومولوف وي . بونداريف وف . بيكاو ، وس . ساليغين وي . تريفونوف يبحثون عن اساليب جديدة وحلول فنية . ومثال رائع على ذلك مؤلفات كاتايف الاخيرة وهي : « عشب النسيان » و « زهرة البنفسج » و « مقبرة سكوليانى » وغيرها .

الزمن يطرح معايير جديدة : فاسلوب كاتايف الفني برمته أصبح جديدا ورغم انه ليس كل الناس يوافقون على كاتايف فبالنسبة لي انه شيء مهم . فعندما كنت طفلا قرأت قصته « تألق شراع وحيد » بكل سرور . ولكن هل بامكاني ان اشيد علاقتي بكاتب طيلة حياتي على كتاب واحد منه ؟ انني لم اعد طفلا واريد ان ينمو لي ماهو جديد عن طريق الاتصال بعالم الفنانين . وبطبيعة الحال لا أنسى التأثير الرومانسي الذي ولدته في آنذاك قصة « تألق شراع وحيد » اسوة بالقصة : « الفولاذ سقيناه » و « حرس الشباب » وغيرها من طراز هذه المؤلفات التي تعتبر من الادب السوفيتي الكلاسيكي . ولكن عندما يجابهنا ، نحن كتاب الاعوام السبعينية الذين نعايش عالما معقدا تزدحم فيه الاحداث والمشاكل بصورة لانظير لها ، نعتقد بانه ما من اعمال هناك على شاكلة رواية « الفولاذ سقيناه » فان هذا النقد يبدو لي غير مبرر . فالكاتب هو نتاج عصره . واننا نمجد سلفنا ولكننا لا يجوز لنا ان ننسى ان تلك الفترة كانت لها مطاليبها الجمالية الخاصة بها . ومن المهم ان نلم بروح العصر ونستوعب مشاعر الانسان والمجتمع ونقيس انجازاته الفنية بمعايير جديدة تعكس تبدلات وتحولات الحياة .

وليس بالامكان التحدث عن اتجاهات جديدة في الادب دون الاشارة الى عملية الادب في العالم . وعندما نتصفح الفهرس السنوي لمجلة « اينوسترانيا ليتراتورا » تعترينا الدهشة لعدد الروايات التي صدرت حاليا . ففي اسبانيا على سبيل المثال اجريت لجنة التحكيم تحريا عن افضل روايات العام فمنحتها جوائز وكانت ١٥٠ رواية . وهذا العدد الكبير من الروايات ظاهرة مميزة لعصرنا . ومن بينها روايات قيمة في الواقع ولاسيما من امريكا اللاتينية . ان ف . كوتايشيكوفا التي كتبت مقالا نشرته مجلة « ليتراتورنايا غازيتا » قالت بحق : « لقد دقت ساعة الرواية الامريكية اللاتينية ». وهذا لا يعني ان ساعة ادبنا قد مضت اولم تدق . بل بالعكس انها لم تمض وانما هي معنا . فالادب السوفيتي قدم كتاب روايات مهمين . ومستقبل ادبنا اليوم يعتمد على مدى ما يتبلور من كتاب كبار من خلال جيل الشباب .

ان من المهم اليوم حسب رأيي ان يتطور كل منا فيصبح مثقفا بشكل حقيقي . فبينما كان كاتب الاعوام العشرينية والثلاثينية لا يمتلك دائما تلك المعرفة الاساسية التي يحتاجها الفنان فعليه اليوم كما اعتقد ان يكون في معرفته متعدد الجوانب بشكل لم يسبق له نظير وان تكون له معرفة في علم الجمال والفلسفة . وهذا شرط لابد منه لاطلاق موهبته . كما علينا ان نوزع القوى في ادبنا بشكل صحيح . ففي مختلف المؤتمرات والندوات تؤكد على افضلية موضوع على موضوع آخر ونركز جهودنا على مجال لايستطيع كل أحد فيه ان يطلق موهبته . فليس بمقدور كل احد على سبيل المثال ان يكتب عن الطبقة العاملة رغم الشرف والضرورة في الكتابة عنها . ان كوفايف استطاع الكتابة عن العمال بينما كان على استافيف الذي يعرف القرية ويحبها ان يكتب بكل هدوء عن هذا الموضوع . وهذا ما يقال ايضا حول الشباب . فتيار الكتاب الشباب الموهوبين اليوم ليس كبيرا ومن النادر ان أرى فنانين جدد ادخلوا في الادب ماهو لامع اسوة بالكاتب ف . راسبوتين او الشاعر و . سليمانوف . ان الكشف عن وسائل تعبير جديدة لا يمكن ان يتحقق عندنا الا عندما نتغلغل بعمق في سايكولوجية الشخصية وهذا يعني عدم الاكتفاء بطرح ومعالجة الابطال وسلوكهم ببساطة بالتوافق مع طبيعتهم الاجتماعية وانما كذلك كشف فردية الانسان . لقد بينا منذ امد طويل مميزات طبيعة الناس الاجتماعية الطبقية ومع ذلك لايزال من الصعب على كثير من الكتاب حتى يومنا هذا ان يعكسوا الخصائص والمميزات الفردية . ففي الادب ولاسيما في النثر منه يبقى كل شيء معلقا في الفراغ مالم تعرض طبيعة الفرد وخاصيته .

وعلى الجيل الفني ان يبذل جهوده ليكون مستقلا . اننا نوصي الشباب ونعلمهم ان يواصلوا ماقام به الجيل القديم وان يكتشفوه لانفسهم دون ان ننسى ان على الشباب بالتوافق مع قوانين الديالكتيك ان يعترفوا بخبرات المسنين وينطلقوا منها ، ففي ذلك سر التطور . وهذا لا يعنى ابدا ان يتقلصوا داخل « كبسولة » تقاليدهم القومية الذاتية . ففي اطار ادبنا السوفيتي المتعدد القوميات وكذلك بين جميع آداب العالم يتم تبادل هائل للقيم الجمالية . فأي معنى لذلك؟ انه عندما تترجم اعمال مؤلفين اوربيين بشكل نشيط الى اللغات الآسيوية وتنقل خبرات الادب الاسيوي كالياباني مثلا الى الآداب الاوربية ففي ذلك اثراء وفائدة للجميع .

في اثناء القراءة يتخذ الكتاب صفة طاحونة عقلية فبعض مافيه يقذف به بينما يبقى بعض آخر . ولكن من خلال ذلك يصل المرء الى وعي الفنان المبدع . وانا واثق ان العالم الفكري لدى شبابنا الكتاب يصبح اكثر ثراء كلما ازداد قراءة واستيعابا لما يقرأ .

وهناك عقبة ما امام تطور آدابنا وهي اساءة فهم فكرة التقاليد والتمسك بما تمت تجربته واصبح كاملا . وهذا يبدو لي عقبة من خلال عملية البحث الدائب عما هو جديد في كثير من الآراء . وفي مجموعة من الآداب يمكن ان نلاحظ ظاهرة الفهم الخاطيء للرومانسية التي كثيرا ما تبدو بشكل محاولة لتجميل الحياة او اعطاء وضع معين او تشخيص احساسات وافكار غير مألوفة ولا طبيعية . وهناك مشكلة اخرى وهي فهم الصدق (اي جعل القارىء يعتقد بما يصفه الكاتب) وهذا الصدق يمكن بلوغه كما هو معروف بوسائل كثيرة فمثلا ان يودي تريفونوف يحققه باختياره الدقة في وصف حياتنا اليومية وتركيزه اهتمامنا على دقائق مفصلة مهمة تصبح بجملتها في التالي صورة شاملة . وهذا ما ارحب به . ولكن عندما يكون كاتب آخر غير قادر على وصف جميع التفصيلات بحيث يؤدي وصفه الى الضجر والسآمة فان مثل هذا الوصف لا يقدم للقارىء شيئا ومثال ذلك الوصف الممل ان شخصا ما بالقرب من السينما على موعد مع فتاة لحذائها كعب ، وقد زان اذنيها قرطان ، مع وصف شكل حلاقة شعرها او انها ترددت او سارت لتقابله وقد فكر البطل باحتمال تمكنه من حمايتها او ربما عدم حمايتها او ان يسير معها الى هذا الاتجاه وذاك . فالانهماك في مثل هذه التفصيلات يناقض كليا الفكرة الفلسفية العظيمة للأدب والفن . فانا اعتنق اتجاها مغايرا واسلوبا آخر في الوصف ولعل ذلك لاني لا استطيع وصف دقائق الحياة اليومية او أن التفصيلات والصورة المحددة الملحة التي هي طبق الاصل لا تلائمني . اني اعتقد ـ وهذا ما تؤيده الاعمال الملحمية الكبرى ـ ان العقل الانساني هو الاهم في عملية الخلق الفني . فقوته وجماله هما بالذات ما يجب ان يدرك ويوضح وهذا اهم من كل سيء آخر .

ان الاهتمام المتزايد لادبنا ، بالمشاكل الخلقية والفلسفية يبرز كذلك امام النقد فاحيانا يستاء النقاد جراء قلة مبالاة الكتاب ازاءهم واعتبار اسلوبهم في العمل الادبي بمثابة شيء جانبي . ورأيي في ذلك يختلف . فعندما يواجه احد نقدا يلمس به جدارة وفكر ومستوى وبعد نظر فلا بد له ان يبتهج بذلك . ولكن عندما يصبح النقد مجرد تكرار واعادة مضغ لما قد قيل ويرتمي غارقا في ملاحظات ذاتية ولا يصل الى تعليمات اجتماعية وخلقية كبرى فهو عندئذ لا يشجع اطلاق مواهب جديدة وانما يصبح معوقا لها لانه موجه للتغلب على واجبات غير جوهرية .

ان النقد يصوغ قوانين العمل ويعين اشكال التجارب الفنية . والنقد جزء مكمل للعملية الادبية كليا وله نفس الاهمية . فان تعذر وجود نقد عظيم حقا فان هناك فيه آراء وتفسيرات مهمة ولتبقى قسم كبير منا على نفس المرتبة التي بدأ بها . وانا شخصيا مدين جدا النقد . وموقفي منه ليس قائما على كونه يكتب عني جيدا او سيئا وانما على كيفية أسسه وآرائه وتقديراته الجديدة . لقد تناول النقد لسنين طويلة كتابا وعني بمشاكل التجربة الفنية على مستوى تاريخي في الغالب فلم يستطع لهذا السبب ان يجر اليه احدا . فعلى الناقد ان يرى من جديد ما هو جديد فيساعده بشكل محدد .

وعند التحدث عن البحث عما هو جديد فلا يجوز تجاهل مشكلة اللغة ولاسيما التي فيها طابع لغات الادب الحديثة تحت ظروف عالم اللغات المتزايد دائما . فعندما نتكلم عن البحث عن وسائل تعبير جديدة فأننا بالطبع ندرك ان اول وسيلة في الادب للتعبير عن فكرة ماهي اللغة . انا اكتب بالروسية اسوة بالقرغيزية . وتطور اللغة الروسية الحديثة يثير اهتمامي جدا بالطبع . اما مايخص اللغات الاخرى (ورأيي هنا في الواقع يتناول اللغات التركية فقط مثل القرغيزية والكازاخية والتترية والاوزبكية) فهناك الكثير مما يدعو الى ادراك الضرورة للتفكير بتجديد لوحتنا فنا ومضموننا . وذلك لا لان هذه اللغات متخلفة في تطورها او أنها واقفة بعيدة عن التاريخ سواء منها القرغيزية او الاوزبكية او الكازاخيه او التركمانية فهي كلها لغات تركية قديمة ذات تاريخ يمتد مئات السنين ولها تقاليد وطيدة عالية التطور (ولا سيما في الشعر) ولكن هذه التقاليد الوطيدة بالذات في الوسائل والاساليب الفنية تعقبها احيانا عن الاحاطة بالمهام الجمالية في عصرنا . ان اللغة الروسية تؤثر فينا جميعا تأثيرا مثمرا قويا يشجع تطوير لغاتنا ويزيدها ثراء وهذا مالا نزاع فيه . ان ذلك بلا ريب تجديد ثقافي عظيم للقرن العشرين وكثيرا ما نتحدث عن ذلك بثناء وشكر عظيم . ومع ذلك فهناك مشاكل من خلال هذه العملية، ولا يجوز الاغضاء عنها وهي اثراء المحتوى للغة القومية وحقيقة ان الكلمة او اللغة تكتسب بتأثير اللغة الروسية وظيفة منطقية وجمالية اضافية وهذا بدوره يؤدي الى تجديد ثقافة التفكير . ان هذا اهم مكتسباتنا ، انه ذلك المستوى ، تلك النوعية في الوعي الذي يميزنا عن اسلافنا . انه القدرة على التعبير الذاتي وعرض شكل الحياة وعالم الانسان الداخلي بوسائل فنية جمالية لم تكن مألوفة لدى الاجيال الماضية . هذا من جهة . ومن جهة ثانية هناك الرفض المباشر الميكانيكي للكلمات الروسية للتعويض عنها بالكلمات المحلية المتواجدة منذ القدم في معناها المباشر . وأعني بهذا الصدد تلك المفاهيم التاريخية مثل « وطن » و « حقيقة » التي نشأت وتغلغلت في الاذهان عبر القرون . ان هذا يؤدي لا الى مجرد تلويث اللغة القومية وانما الى اسوأ من ذلك وهو مرض التطفل اللغوي .

ان لكل لغة قوانينها واسلوبها وتركيبها التعبيري . لذلك علينا مع تقديرنا الكلي للغة الروسية بصفتها لغة مجتمعنا الكبير ان نهتم في الوقت نفسه بتطوير لغات الادب لكل فرد . ففي اية لغة يعبر الانسان عن بهجته ويعلن حبه ويشكو مما يبدو له هو مهم لشخصيته. ان اللغة بصفتها وسيلة مهمة للتعبير عن الافكار والمشاعر واسلوب تفكير شعب مما ترتبط ولاشك بشكل مباشر بموضوع التجديد الفني .

مجلة« فولكس بونه » [المسرح العالمي] في برلين

تتحدث عن العراق :

« العراق يشيد مسرحا قوميا »

كتب البروفسور الدكتور برينجيس في مجلة فولكس بونه في اواخر نيسان ٩٧٧ تحت عنوان « العراق يشيد مسرحا قوميا » قائلا :

ان بلد الثقافة القديمة بين دجلة والفرات طور في السنوات الاخيرة فرعا ثقافيا جديدا وهو المسرح الحديث . وبذلك تعود فنون التمثيل الى احد بلدانها الاصلية ولكن بشكل آخر . فقبل خمسة الاف سنة كانت في العراق عروض فنية تقام في الاحتفالات الدينية وقد بقيت النصوص التي كانت تتلى في تلك العروض كما هي موضحة ان المسرح الاوربي قائم على ذلك الفن القديم . ولكن لم يبق في موطن المسرح في اثناء سيطرة الاتراك والمستعمرين الا القليل من ذلك الفن القديم .

ان المشروع الرئيس هو تشييد مسرح قومي تقوم بمسؤوليته وزارة الاعلام . فعلى مقربة من ميدان الفتح في العاصمة العراقية شرع ببناء مسرح حديث كبير سيتم في يوليو/تموز ١٩٧٨ . وقد جرى النقاش والتشاور حول خطة العمل مع كثير من الفنانين والمهندسين والممثلين اذ ان البناء سيضم التراث الثقافي للعراق . وقد ادخلت في المشروع اقتراحات كثيرة . وهذا المسرح سيحتوي على قاعة تتسع لالف زائر وقاعة سينما وصالات صغيرة كثيرة لمختلف الاغراض الثقافية .

والبرنامج يضم اعمالا سوفيتية وغربية مترجمة علاوة على قطع درامية عراقية جديدة .

ان المسرح العراقي سيكون ذا مستقبل عظيم .

مباراة موسيقية لعزف قطع للملحن المشهور روبرت شومان

تقام في كل سنة مباراة عالمية في مدينة سفيكاو في جنوبي المانيا الديمقراطية احياء لذكرى الموسيقار العالمي روبرت شومان وتطوير كادر موسيقي يجيد عزف قطعه على البيانو والغناء وفي حزيران/يونيو من هذا العام جرت المباراة السابعة التي ساهم بها سبعون موسيقار من ١٥ بلدا . وهذه المباراة هي من برنامج اتحاد المباريات الموسيقية العالمية الذي اتخذ له مدينة جنيف مقرا . وفي المباراة السابعة العالمية فازت بالجائزة الاولى عازفة البيانو البلغارية ايما تاشميسيان « مدالية ذهبية »وفازت بالجائزة الثانية العازفة الرومانية دانا بورزان (مدالية فضية) وبالجائزة الثالثة كريستوف تاوبرت من المانيا الديمقراطية (مدالية برونزية) كما فاز في الغناء على الحان الموسيقار روبيرت شومان في هذه المباراة اديت ڤينس من كندا (الجائزة الاولى) وماري انا هارت من الولايات المتحدة الامريكية (الجائزة الثانية) وماريا مار وسوڤان تشكوسلوفاكيا (الجائزة الثالثة) وذلك بين النساء . اما بين الرجال فقد فاز مغن – سوفيتي وهو بوريس ماريشكين وآخر سوفيتي هو علي بيك دنيشف . والجائزة الثالثة نالها مغني من المانيا الديمقراطية وهو كروستوف روزيل وقد حضر هذه المباراة مايزيد على عشرة آلاف مشاهد من سكان مدينة سفيكاو .

مهرجان فني في روستوك

بين عام وآخر يقام في روستوك المدينة الساحلية في شمالي المانيا الديمقراطية مهرجان فني تساهم فيه الدول الواقعة على بحر البلطيق وهي الدول الاسكندنافية والاتحاد السوفيتي وبولونيا والمانيا الديمقراطية والمانيا الغربية . وفي منتصف يونيو/حزيران اقيم هذا العام المهرجان الفني السابع لهذه الدول وقد ساهم به ١١٧ فنانا عارضين جميعا ٥١٣ لوحة فنية وتخطيطات وتماثيل . وقد افتتح المهرجان الفنان الرسام البروفسور ڤالتر ڤومآن من المانيا الديمقراطية فاشاد باهمية هذا الحدث الفني والثقافي وتأثيره في تبادل الخبرات الفنية بين دول بحر البلطيق من جهة وربط اواصر الصداقة وتوطيد الحياة السلمية بين هذه الدول من جهة اخرى . فمثل هذه المهرجانات الفنية ومعارضها تعتبر ملتقى عالميا للفنانين وهواة الفن القادمين من هذه الاقطار المتجاورة . ومن بين الاعمال التي عرضت في المهرجان لوحات لرسامين من الشباب وقد اثار اهتمام المتفرجين بصورة خاصة ما عرضه رسامون من فنلندا مثل ماوري هاينونين ولاسيما لوحته « عمال صناعة السفن » . لقد عرض رسامو الاتحاد السوفيتي في هذا المهرجان ٧٥ قطعة . كما عرضت السويد ٧٧ قطعة كلها من رسوم واعمال فنانات سويديات ومن المانيا الديمقراطية ساهم البروفسور آرمين مونخ والبروفسور اوتو نيمايرهولشتاين والبروفسور تيوريشتي وغيرهم .

متابعات في الصحافة الاوربية

الزمن الوغد وحيد السحرة

يوسف عبدالمسيح ثروة

من الكتب التي هزت الضمير العالمي مؤخرا كتاب صغير لليليان هيلمان الكاتبة المسرحية الامريكية ، لاتتجاوز صفحاته المئة والعشرين. الا انه على صغره مفعم بشواظ من نار ، بلغة فيها اصالة الحقيقة العارية ، فيها ادانة للنظام الامريكي باسره ، بكل مؤسساته القمعية ، دون تخوف او وجل او تردد . ومع ان هذا الكشف الكاوي جاء متأخرا عن حيثيات لعبة (اصطياد السحرة) فان هذا التأخير لا يقلل في شيء عن قيمة الكتاب الفكرية والفنية والايديولوجية ومجمل المجالات الانسانية واللاانسانية التي تطرق لها . ان ليليان ، بحرارة عرضها للوقائع الرهيبة ، واخلاصها للحقيقة ، وموضوعية تناولها ، قد استطاعت ان تتصل باوسع جماهير القراء ، لتنقل لهم تجاربها الحية التي كابدتها يوميا ، على مدى فترة طويلة من الزمن ، ابتدأت في سنة ١٩٤٨ لتدوم سبع سنين من (الزمن الوغد) كان الناس ، سواد الناس ، وبخاصة اصحاب الفكر الحر ، يحاسبون حسابا عسيرا على كل كلمة يتفوهون بها ، او كل كلمة تفوهوا به من قبل . سيف محكمة التفتيش الامريكية الجديدة حصلت على الرقاب ، الكتاب ، الادباء ، الشعراء ، المخرجون ، الممثلون ، الفنانون عموما ، ولاسيما في هوليوود ، معرضون للتفتيش والملاحقة والاعتقال وقطع لقمة العيش اذ كيف يمكن للفكر الحر ان يمد الى ابعاده وآفاقه الحقيقية في اجواء الرعب المشحونة بالدسائس والوشايات والتعذيب النفسي والجسدي التي تمثلها الحروف HUAC اللعينة وهي مختصر (لجنة الكونفرس الخاصة بمكافحة الفعاليات الأمريكية) ؟ وقد ابدت تلك اللجنة التي كان من جملة اعضائها جوزيف مكارثي وجون . اي رانكن بارنبل توماس ورتشارد . م . نكسن غيرة حماسية منقطعة النظير في مطاردة سحرة الفكر اليساري والمشتبه بهم من اصحاب الآراء والافكار الحرة باساليب شيطانية ماكرة ورذيلة يأباها حتى رجالات العصابات المشهورين في الولايات المتحدة . يتحدث عن تلك العصبة التخريبية الكاتب الانكليزي رتشارد مين فيقول : (كان اعضاء تلك العصابة يحتذون فعاليات العصابات المعروفة على أسوأ ما يكون الاحتذاء . ذلك انهم استطاعوا في سبعة اعوام عجاف ان يرعبوا المثقفين العزل ، ان يطاردوهم ، ان يبعدوهم من مراكزهم ووظائفهم ، لمجرد الاشتباه بكونهم يساريين ، ان ينشروا قوائم سوداء ، ان يرسلوا الى السجون بالعديد من (الشهود المعادين) . ان تلك الفترة التي عرفت بكتابي (جيل تحت المحاكمة) لا لستيركوك و (شاهد) لوتاكر تشميبرز المختلفين اشد الاختلاف، في المنطلقات والاهداف تقدمان الينا صورة جلية عن الارتباك والمتاهة اللذين كانا جزءا لا يتجزأ من ذلك الزمن . ان المسألة التي كانت في الصدد ، لم تكن مسألة مواجهة الاستجواب فقط ، مع ما في ذلك من صعوبة : ان الامر المهم تعدى مسألة مواجهة الاستجواب الى التنقيب عن اراء المرء السابقة ، عن اعادة خلق البيئة الثقافية الماضية لكل انسان مشتبه به ، بتقويم ولاء حتى اصدقاء الانسان المعني . لقد اعطت تلك الفترة للامريكيين ، اثر انتهاء الحرب اول طعم عما تعنيه غوامض الاحتلال والمقاومة ، وهذا يعني تدريبا اساسيا ، لتقبل فضائح فيتنام وود تركيت . حقا كان الزمن زمنا وغدا) وبعد هذه اللمحة الوجيزة عن اساليب تلك الطغمة يتحدث الكاتب ر . مين عن كتاب ليليان : (ان مذكرات ليليان هيلمان هي حصيلة الاعتراف بوقائع معينة . وهذا الاعتراف لا ينبغي ان يحصر فيما تقوله الكاتبة . ذلك ان على المرء ان يقرأ ما بين السطور ايضا. ينبغي لاي منا ان يتذكر ان داشيل هاميت زميل الانسة ليليان للعديد من السنين . قد تحطمت صحته واختزلت حياته في السجن الذي دفع اليه من قبل معذبيه . ومع ان التواتر يكاد يجمع على انه كان يساريا متطرفا ، بالرغم من عدم اعتراف ليليان بذلك ، ولكن هذا الامر يبدو الآن مدعاة للدهشة على نحو من الانحاء . فهل كان في امكان كاتب شعبي يكتب قصصا مثيرة ذات مستوى محدود ان يعمل على نسف دستور الولايات المتحدة ؟ هل لاي كان ان يهتم، او كان لاي امرىء ، وهو في كل ما وعيه ، ان يعنى فيما اذا كان مؤلف (ساعة الاطفال) او (رقابة على الراين) له افكار ساذجة بخصوص الاتحاد السوفيتي ؟ من اجل فهم تلك الفترة وهذا التقرير عنها (يقصد مذكرات هليمان) على المرء ان يعيد استذكار ما قاله كارلايل عن الثورة الفرنسية بصدد (عنصر الخوف الشرس) وهو الامر الذي حذفه معظم المؤرخين في تقاريرهم عن تلك الثورة .

ان الخوف في ذلك الزمن (يعني عهد المكارثية) قد سيطر سيطرة تامة على صناعة الفنون الترفيهية . لقد كان الكتاب بخاصة عرضة للهجوم الوحشي . وهذا الامر ينطبق انطباقا استثنائيا على من كان منهم عميق التفكير واسع الأفق ، بحيث كانوا ، في وضع ما وقت ما يتعرضون بالتساؤلات عن كيان النظام القائم . لقد ازفت الساعة لكي تعرض كل افكارهم وارائهم وتوجساتهم واحاديثهم في الحفلات والاجتماعات السابقة ولكي تسحب من مظانها ابتغاء استعراضها امام انظار الجمهور بصفتها (شواهد) على عدم ولائهم للعلم الامريكي .

ومما يدعو الى السخرية بل الهزل ان الذين استطاعوا ان



يشقوا طريقهم في هوليوود ، كانوا يتراجفون والرعب يملأ قلوبهم، في هذا الاستديوا او ذاك ، خشية ان يقذف بهم من مراكزهم الى قارعة الطريق بسبب هذه الوشاية او تلك وباوامر من رؤسائهم المسيطرين على مصائرهم . مما لاشك فيه ان ليليان هيلمان كانت بالذات راديكالية النزعة ، كرست حياتها للمساواة والاصلاح الاقتصادي . ومع ذلك فان ايراداتها وايرادات هاميت قد وفرت لهما مزرعة كانت مدعاة لحسد الحاسدين ، كما وفرت لهما حديقة غناء . ان بيعهما كان يعني بالقياس اليهما مأساة حقيقية عند قطع صيادي السخرة معوناتهم عنهما وهذا ما حدث باسلوب درامي مثير ومرعب ومنفر .

ان الاشارة الى هذا الامر لا يعني ، على كل حال ، التهوين من الظلم الواقع والعذاب الذي اعقبه . ان ما يبدو جليا متألقا من (الزمن الوغد) هو الشعور فجأة بعذاب موقف الواقف في قفص الاتهام . وعند قراءتي للكتاب احسست باضطراب يماثل شيئا ما اكاد اتذكره، شيئا يجفل ويفقد الحس ، يسري في نغمةالكتابشيئا يذكرني ، على ما ادركت مؤخرا ، بنغمة كتاب (الاماكن المسحورة) لكرستوفر ملن بما في تلك النغمة من احساس بالحصار والمطاردة والتعقيب . ان هذه الاجواء هي التي تحيط ب (الزمن الوغد) بما فيها من مشاعر الاذى ، من بيئة ذاتية تتوسع لتحتضن الصداقة والأمانة والولاء ، لتتحول بالتالي وبسرعة الى انكماش وتراجع وخيبة تنتهي الى الشعور بشيء يشبه الخزي والعار . تعترف الانسة هيلمان انه كان من الصعب عليها ان تكتب الكتاب . وهذه الصعوبة واردة . فالناس الذين يدركون انهم ضحايا قلما يصبحون اصدقاء حميمين لقرائهم فيما يكتبونه .

شكل الكتاب يعكس طبيعته الصعبة . فالاستغراق في التفكير والتأملات والاسترجاعات ، التي تتنقل من هنا الى هناك ، في عرض الكتاب وطوله ، دونما وجود جدول زمني واضح المعالم ، تتخلل كل ذلك مقتطفات من مذكرات الانسة هيلمان ، تجعل الصعوبة ملموسة عيانية .

استطاع الكتاب بهذه الوسيلة ان يتجاوز كلا من التعقيب الاعتيادي او السرد القصصي ، مع ان دراما القصة أخاذة ومثيرة . كيف يمكن أن يكون ردود المرء عند استدعائه امام اللجنة ؟ وبما ان المحكمة العليا قد فشلت في انقاذ جماعة هوليوود العشرة ، فاعتمادهم على التعديل الاول كان خارج الصدد ، فلم يبق لهم من خيار الا باللجوء الى التعديل الخاص (من الدستور) الذي يضمن حماية المرء من التجريم الذاتي ، الا ان هذا التعديل لم يخل دون وضع اسم المشتبه به في القائمة السوداء . لقد جربت الانسة هيلمان طريقة ثالثة لمواجهة المحاكمة ، بما ابداه محاميها الذكي جوزيف رو . ومفاد تلك الوسيلة ان تقدم المتهمة رسالة خاصة تشرح فيها اراءها وافكارها دون ان تعرج الى اراء اصدقائها وافكارهم . اعيدت كتابة الرسالة عدة مرات بمساعدة رو ، حتى اصبحت في صيغتها النهائية رائعة البلاغة ، ومما جاء فيها : « ترعرعت وسط تقاليد امريكية ذات جذور عميقة اصيلة وقديمة ، كنت قد تربيت عليها ومن تلك التقاليد ان احاول قول الحق والصدق ، والا اشهد شهادة زور ، والا اوذي جاري ، وان اكون مخلصة لوطني ... انني اعتقد انكم ستتفقون مع هذه القواعد البسيطة للكرامة الانسانية ، وانكم

لن تتوقعوا مني انتهاك التقاليد الامريكية الصالحة التي انبثقت منها تلك القواعد) .

وبكلمات اخرى ، تقول ليليان في فقرة مبكرة : (انني لا استطيع ولا ارغب ان امزق ضميري لكي يتلاءم مع موضة هذه السنة). الا لجنة الكونفرس رفضت هذا الطلب . ومن ثم قالت الكاتبة : (واذن كان من الضروري بالقياس الي ان افعل مالم ارغب في فعله . اعني اللجوء الى التعديل الخامس) كلمة ضروري كلمة صعبة . اما الاخرون فقد استسهلوا اقرب الطرق للنجاة بجلودهم ومع ذلك يمكننا ان نتفهم تفهما جيدا ما يعنيه التلكؤ والتعنت في مواجهة السجن على ايدي الطغاة . وكما حدث استطاعت الانسة ليليان ان تحظى بجزئي الصوف عن طريق ما يبدو حماقة صارخة من جانب اللجنة ، ذلك ان رسالتها قرئت تسجيلا ، فاستغل جوزيف رو نسخا من هذا التسجيل لعرضه على رجال الصحافة الحاضرين في قاعة المحكمة فما كان من احد هؤلاء الحضور الا ان قال بصوت جلي : (حمدا لله ان احدهم ، في الختام، كانت له من الشجاعة ان يفعل ما فعل) . عندئذ طرق رئيس المحكمة بالمطرقة صارخا : (اذا حدث هذا الامر مرة اخرى فساجلي القاعة من رجال الصحافة) . فما كان من الصوت نفسه الا ان انبرى بالقول : (سيدي ، اذا شئت ، افعل ذلك) . كانت اللحظة مثيرة قولا وتجربة ، كانت الحالة تتضمن وقاية مزدوجة ، ثمة التعديل الخاص والتحدي ايضا . الا ان ذلك لا يعني افلات الانسة ليليان من دفع ثمن العذاب . كان واقعا ، وصفته ليليان وصفا محركا للمشاعر والاحاسيس . وبعد تلك التجربة المرة وجدت الكاتبة صعوبة في ان تحظى بعمل ما ، فاضطرت لان تخدم في وقت ما في المحلات التجارية ، دون ان تبتعد عن الطوق الذي احاط بها قبل رجال المخابرات الامريكية ال CIA . كما منعت من الحصول على جواز سفرة لمدة اخرى . الا ان مواجهتها لاحدى السيدات البيوريتانيات ساعدتها على الحصول على جواز في خاتمة المطاف . واليوم تستطيع الكاتبة ان تتمتع بشهرتها العريضة بصفتها مجاهدة بطلة . ذلك ان (الزمن الوغد) اصبح من اروج الكتب انتشارا في الولايات المتحدة .

وربما سيتضح الآن ان في مذكرات ليليان من المآخذ كما فيه من الحسنات الشيء الكثير . ان هذا الامر لا يعني ان عذابها كان اقل فداحة من هؤلاء الناس الذين لم يكونوا يستندون الى مورد اقتصادي يعينهم على تحمل مأساتهم ، او اقل ضراوة من مأساة هؤلاء الذين دفعوا دفعا الى غياهب السجون .

ان الانطباع الذي يمكن استخلاصه من مذكرات ليليان يعني انها وحفنة من الناس قد وقفوا موقفا بطوليا ازاء الاضطهاد الذي عانى منه الشعب الامريكي بأسره (ذلك ان المثقفين قد جروا مجرى كلاب الصيد ، على الرغم من وجود بعض الاحرار بين صفوفهم) .

ان معظم الناس الذين يتذكرون تلك الفترة لا يعتبرون هذا الامر صحيحا . صحيح ان هناك عددا من الناكصين على اعقابهم ولاسيما في هوليوود . لكن الاتجاه بين المثقفين الامريكيين ، في ذلك العهد ، كان ضد صيد السحرة باصرار وعناد . فنكسن وبارنيل توماس ومكارثي وكوهين وشاين كانوا منبوذين على نطاق واسع ، وكانت سمعتهم سيئة للغاية . كما كان وتاكر تشيمبرز مثلوم الثقة . ان جميع اصدقائي الامريكيين كانوا يصبون اللعنات على نكسن قبل حادث وتركيت بمدة طويلة . كما كانوا يغلظون القول ضد لجنة الكونفرس قبل ان يهزم جيش الولايات المتحدة مكارثي في محاكمة علنية .

اما التنديد الذي وجهته الانسة هيلمان الى ترلنك الذي درس شخصية وتاكر تشيمبرز المعتمدة فيبدو ضعيف الاسانيد ، ذلك انها قد اساءت فهم تلك الشخصية . فالاعتقاد بان مؤلف (منتصف الرحلة) يعتبر تشيمبرز (رجلا شريفا) اعتقاد خاطىء وغير وارد . ومن ثم فلا عجب اذا ما حاولت ارملة ترلنك ان ترد على الانسة هيلمان . والا عجب من ذلك كله ان لتل براون الذي ينشر عادة كتب ليليان هيلمان وديانا ترلنك رفض نشر رد السيدة ترلنك . يدعى الناشرون ان سبب ذلك يعود الى ان الكتاب الذين ينشرون لهم لا ينبغي ان يهاجم بعضهم . غير ان هذا الادعاء ينم عن رائحة رقابة، مهما تكن الاسباب .

يمكننا مما مضى ان نستلخص كثيرا من الدروس ، فالديمقراطية السائبة وحقوق الانسان المزعومة ، والتمايز الطبقي والعرقي ، وطراز الحياة الامريكية ، كل هذه الامور تتأزم وتتراكم لتنفجر على مختلف المستويات ، سواء أكان ذلك في حقوق السياسة ام القانون، ام الثقافة ، لان الدوافع الايديولوجية التي تمثل الجذور الاجتماعية في كل مجتمع هرمي ، ولاسيما المجتمع تبقى الدوافع المتحكمة في مصير الامة .

ومن هنا . من هذه الزاوية التنظيرية ينبغي أن نهتم بكتاب (الزمن الوغد) لانه اشارة ذكية ثاقبة تعطينا الضوء الاخضر للتعرف بالمجتمع الامريكي ، في طبقاته المتعددة وتياراته الفكرية والسياسية والايديولوجية المختلفة . ولذلك يجب ان يختلف كل الاختلاف مع ما ذهب اليه جيمس كاميرون في مقدمته للطبعة الانكليزية لـ (الزمن الوغد) عندما قال : (ان الشيخ جوزيف مكارثي ، الحاكم في محكمة التفتيش ، لم يكن انسانا وغدا الا بالمعنى المسرحي من الكلمة) فهو ، بهذا الرأي يريد تبرئة ساحة ذلك الحاكم ، وهذا ينبطق على صاحب فضيحة وتركيت ، كأن ما مضى لا يمكن ان يعاد وبصورة كاريكايترية اشد سخرية وادعى الى الهزل ..

ان كتاب (الزمن الوغد) بحقائقه الجلية ، بمعطياته الثرة ، بقدرته على التحريك الوجداني ، يعتبر بحق ادانة شاملة للنظام الامريكي برمته ، وبخاصة عندما يتعرض ذلك النظام الى هزات الركود والازمة والحرب . ومن هنا ، يمكن القول باطمئنان وهدوء : ان الكلمة الصادقة سلاح بتار بيد المثقف الحقيقي عندما يتعرض المجتمع باسره الى عملية السحرة ، كما كانت الحال في اوائل الخمسينات في الولايات المتحدة ، وكما يمكن ان تكون في الوقت الراهن . ومتى ما عرفنا ان ليليان هيلمان كاتبة مسرحية ، قبل ان تكون اي شيء آخر ، ادركنا معنى ن يكون المسرح فنا مجاهدا ، عندما تتعرض كرامة الانسان للانتهاك والقهر والمسخ .